وقفة عابرة!

من خلال الدراسة المركزة، التي حفلت بالدرس الأدبي في مصر، هذه الدراسة التي تنشرها - **علامات** -، في صدر هذا العدد، بقلم الدكتور شفيع السيد، الأستاذ في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، أتوقف عند بعض ما قدم الكاتب الكريم من آراء فيها، خاصة ما صدر عن أديب العربية الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد، من آراء في الشعر، حقيق بالتأمل والمحاورة، لأنها آراء كاتب يعتد برأيه ويحتاج إلى حكمه!

إن العقاد متهم بأنه يخضع شعره للفكر، فجاءت أنماط منه جافة خلو من العاطفة، ربما كان مرد ذلك قراءاته الكثيرة ولاسيما في الفلسفة ومختلف العلوم، غير أننا حين نطالع آراءه، نجده يقول عن الشعر أنه: «التعبير الجميل عن الشعور الصادق» آخر ص 23 من دراسة الدكتور شفيق السيد.. ويقول العقاد: «ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها» من مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري.. ويقول العقاد: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة» - مقدمة ديوان «عابر سبيل، ص - 6 -، فصول من النقد عن العقاد.. ويتفق العقاد مع شكري بأن - الشعر عاطفة وفكر معاً -!

إذاً العقاد في توجهه، فإنه يقرن الشعر بالفلسفة، وتفسير ذلك عندي، أن الفلسفة دعامة كبرى للشعر، وكذلك يرى العقاد: «أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية» -! ولعلنا نرى جفافاً في شعر العقاد، ومرد ذلك هيمنة فكره على عاطفته، لأنه قرأ كثيراً في الفلسفة، ولم يستطع أن يوازن بين العاطفة والوجدان من جهة، وبين الفكر من جهة أخرى، فكان ما يشبه الصعوبة في استساغة الكثير من شعره!

ونرى في بلادنا أديبنا الكبير وشاعرنا محمد حسن عواد، ينحو نحو العقاد في ذلك، وهو معجب بالعقاد في قوة شخصيته وعنفه وقوة إرادته وعناده!

ورأينا أن الدكتور حسن الهويمل، يجرد العواد من خصائص الشاعر، إن صح هذا التعبير، فلا يعده شاعراً، كما يرى الأديب الشاعر الناقد إبراهيم هاشم فلالي رحمه الله، أن الأديب الشاعر أحمد قنديل ليس شاعراً.. غير أن هذه الأحكام العابرة الارتجالية لا يعوّل عليها، فنفي صفة عن إنسان شاعت فيه وعرف بها، وقدم دليلاً على ذلك، لا تلغى بجرة قلم - كما يقال -، وإنما ذلك يتطلب من المتصدي دليلاً أو أدلة تؤكد ما ذهب إليه، وإلا رد عليه قوله، وحسب فائلاً لا قيمة له!

كان بودي أن تطول الوقفة في هذه الورقة، في الحديث عن العقاد والشعر، بمناسبة ما قرأت في بحث الدكتور شفيع السيد، الذي ساق إلينا آراء العقاد في قيمة الشعر، ومن هو الشاعر الحق، ولم يقدم إلينا الباحث رأيه في أولئك الأعلام وشعرهم، لأن عنوان البحث: «من أوراق النقد العربي في القرن الماضي».. ولعل الباحث الكريم يفضل في وقفة قادمة، فيدرس لنا شيئاً من شعر العقاد وصاحبيه، ولو من خلال وقفات متتابعة، إذا سمح له الوقت بذلك، فلعل جيل اليوم، ما بعد العقاد، يتطلع إلى تصور من ناقد ودارس، يستجلي الحقائق، ويقدم وقفات دارس أدب أنماط من الكبار في العصر الحديث، فيما نسمي درساً نقدياً، يُعنى بالبحث والتقصي والدقة في نتاج العقاد، الرافعي، هيكل، شكري، وأنماطاً ممن لم يدرسوا، لإعطائهم حقهم، لأن ذلك واجب الباحثين الذين يتعمقون البحار طلباً للآلئ، لأنها ثمينة وقيمة.، ولعل رجالاً آخرين حقيقيون، يجنحون إلى شيء من الدرس النقدي، لإثراء الساحة مما يقدمون ويحفلون به، إثراءً لمسيرة الثقافة الحقة التي يُعوّل عليها، لأنها رافد خليق بالاهتمام والبحث والتوجه!

رئيس التحرير

مهمة الترجمة،



مهمة الفكر

عبدالسلام بن عبدالعالي

لا شك أن القارئ قد تنبّه إلى أن العنوان أعلاه يشير إلى مؤلفين مشهورين أحدهما لـ و. بنيامين والآخر لـ. م. هايدغر، وسنتبين أن هذين العلمين يخيمان بظليهما على الموضوع الذي نعالجه، والفكر الذي نحدد بصدده، والرجل الذي نحتفي به[1].

وما ينبغي التأكيد عليه أولاً أن الأمر لا يتعلق هنا بقضية ثانوية، هامشية، إن صح التمييز، في السياق الذي نحن بصدده بين الهامشي والمركزي. مسألة الترجمة تضعنا، إن لم نقل في صلب فكر، لنقل في صلب انشغالات بلانشو. وهذا ما يؤكده هو نفسه: «إذا دأبنا على القول، خطأ أو صواباً، هناك الشعراء؛ وهناك الروائيون، بل النقاد، وكلهم يأخذون على عاتقهم مهمة تحديد معنى الأدب، فينبغي أن نعد المترجمين أيضاً من بين هؤلاء».

نتناول مسألة الترجمة عند بلانشو من خلال زمنين أساسيين: أحدهما نشر ضمن كتاب «حصة النار» تحت عنوان «مترجم عن...»، والآخر ضمن «الصداقة» تحت عنوان «فعل الترجمة». في هذا النص الأخير يطرق بلانشو مسألة الترجمة معلقاً على محاولة بنيامين «مهمة المترجم». وهاته، كما نعلم، هي حاله. فغالباً ما تشكل مقالات بلانشو محاورة مفكر أو مراجعة مؤلف.

وأود، بهذا الصدد، أن أؤكد على مسألة منهجية يبدو لي أنها أساسية، وهي أننا لا ينبغي أن نخوض في محاولة يائسة وغير مجدية، وربما لا معنى لها، في التمييز بين ما لبلانشو وما لغيره، وفيما يتعلق

بالنص الذي نحن بصدده، بين ما لبلانشو وما لبنيامين وهذا لأسباب متعددة من شأنها أن تضعنا في صلب فكر بلانشو، وربما تحدد منهج قراءته.

فلا يتعلق الأمر هنا بتجديد القول، وإنما بإعادة القول بكيفية مخالفة. لنتذكر عبارة بلانشو الواردة في كتاب l'emtretion infifi «ليس المهم أن نقول قولاً، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة وكأنه قيل للمرة الأولى».

يتعلق الأمر بالضبط بخوض un entretien مع سبق ما أن قيل. سقت هذا اللفظ بصيغته الأصلية تنبيهاً إلى أننا، في اعتقادي على الأقل، نتسرع قليلاً عندما ننقله إلى «حوار لامتناه». ذلك أن l'entrtien كما نعلم، تشير أولاً وقبل كل شيء إلى الاحتفاظ والصيانة، وفي السياق الذي نحن بصدده أفضل أن أقول العناية والرعاية، أكثر مما تشير إلى الحوار «بل، إن ليتري لا يجعلها في قاموسه تعني الحوار إلا عندما نستخدم في صيغة جمع عناوين لبعض الكتب».

وبهذا الصدد ربما وجب أن نسجل، توضيحاً لموقف بلاشير، بعض الاختلاف بينه وبين صاحب التفكيك، فبينما نشعر مع دريدا بنوع من الانتصار على النص المقروء، نلمس عند بلانشو نوعاً من التواضع الفكري، ونحس بأن هناك دوماً صوتاً ما قد تقدّمنا، وبأن مسألة الفكر هي خصام عشاق، وبأن الأمر يتعلق أكثر ما يتعلق بالعناية والرعاية اللامتناهية بما تقدم قوله.

إن استرجاع ما قيل ليس معناه، أن نكتفي بالشروح والتعليقات، وإنما أن نجد أنفسنا لا أمام المتطابق المجتر والمكرور، وإنما أمام الشيء ذاته، أمام كلام متعدد ما انفك يعود هو بنا في الوضوح الغامض لما قيل. هاته العناية، هاته الرعاية هي مهمة الفكر، وهي التي تفرض عليه

نوعاً من التماهي مع المفكرين انطلاقاً من تباين وغيرية، وهي أيضاً وكما سنرى «مهمة المترجم».

رعاية ما سبق قوله تعني أولاً بلوغ الشيء ذاته الذي قيل بأنحاء متباينة. وفي هذا الصدد يؤكد بلانشو أن مهمة المترجم تنطوي على نوع من العمل الشيطاني، نوع من العصيان، وليس أي عصيان، إنه عصيان الإله، ذلك أن المترجم يزعم إعادة بناء برج بابل، أي محاولة «الارتقاء» نحو نوع من اللغة الأهلية والكلام الأرقي الذي يكفي التحدث به لقول الحق. يراود المترجم دائماً حلم يزعم أن اللغات جميعها تشير إلى الواقع نفسه بأنحاء متباينة وكأننا به يحيل، بفعل الترجمة، إلى لغة عليا لعلها الانسجام أو الوحدة المتكاملة بين كل تلك الأنحاء.

هذا المرمى التوحيدي لا يعني مطلقاً أن الترجمة تسعى إلى محو الاختلاف «إنها ماتفتأ تحيل إليه، وقد تعمل على إخفائه ولكن بإبرازه في بعض الأحيان والزيادة من حدته في الغالب». يرى بلانشو أن النص، بما هو كذلك، يتمتع بنوع من الحركية، ومن الرغبة في الخروج عن ذاته، وتبديل موطنه وتغيير لغته. وربما كانت هاته خاصية الأعمال الأدبية، بما هي كذلك إنها النصوص التي تكشف فيها اللغة عما تنطوي عليه من إمكانات مستقبلية، النصوص التي تكشف فيها اللغة عن تطلعها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة «تستغل» هاته الحركية، تستغل هذا التطلع، أو لنقل إنها توظّفه.

يعتقد بلانشو أن ما يدعى نصوصاً كلاسيكية يبلور هذا الأمر أحسن بلورة، فهذه النصوص تنتمي غالباً إلى لغة لم تعد تتداول، تنتمي إلى لغات «ميتة». لذلك فلا حياة لهذه النصوص إلا في ترجماتها. إنها تكون في الوقت ذاته «مثوى حياة لغة ميتة، ولكنها تكون هي المسؤولة الوحيدة عن مستقبل لغةٍ لا مستقبل لها».

من الأدباء من يهتم بالترجمة فقط لتدريس هذه الحركية، لهذا الخروج عن المألوف، والابتعاد عن اللغة المكرورة، إنهم يجيئون إلى الترجمة بالضبط بهدف الاغتراب.

بهذا الصدد ينبه بلانشو إلى سبب تعلق الأدب الكلاسيكي الفرنسي بالثقافة واللغات القديمة، نشداناً للاغتراب الذي يريد أن يرقى باللغة العادية إلى مكانة اللغة المترجمة: «فنقل عمل أدبي إغريقي أو لاتيني إلى اللغة الفرنسية كان، في حد ذاته، إنجازاً لعمل إبداعي. ففي تمهيده لـ «أوديب» يأسف كورني لكونه فقد الامتياز في ألا يظل إلا مترجماً». بل إن من المحدثين من يذهبون أبعد من ذلك: «فالعنوان الذي أعطاه جوبوسكي لعمله «مترجم عن الصمت» يشكل نوعاً من الرغبة التي يطمح إليها أدب يريد أن يظل ترجمة خالصة، ترجمة ليس فيها ما يُترجم سعياً للاحتفاظ من اللغة إلا على المسافة الوحيدة التي ترمي اللغة إلى الإبقاء عليها إزاء ذاتها».

بهذا المعنى فإن المترجم مبدع مؤلف، والنص المترجم يحاكي عملية الإبداع التي تحاول، انطلاقاً من اللغة المألوفة، تلك التي نحيا فيها وبها، ونكون غارقين فيها، تحاول «أن تعطي الحياة للغة مغايرة يبدو ظاهرياً أنها اللغة ذاتها، ولكنها تشكل ما هو غائب عنها، مخالف لها اختلافاً لا ينفك يحصل، ولا ينفك يختفي».

لا تهدف الترجمة إذاً إلى المحاكاة «الأمينة»: «ذلك أن هاته تقضي على عمل الترجمة من حيث إنها تؤقلبها، وتنزع عنها امتياز الالتباس وعدم الاستقرار الذي يرقى بعدة مؤلفات مترجمة إلى مستوى المؤلفات الرائعة».

لا يرمي المترجم إذاً إلى إلغاء الاختلاف وإنما إلى توظيفه ورعايته، من هذه الزاوية لا ينبغي أن يُنظر إلى الترجمة أساساً كعملية لخلق القرابة،

وإنما كفعالية لتكريس الغرابة. وأكبر الزلات التي يمكن للمترجم أن يقترفها هي أن يعمل على تجميد الحالة التي توجد عليها لغته بفعل الصدفة، عوض أن يخضعها للدفع العنيف الذي يتأتى من اللغة الأجنبية. وفي هذا الصدد يستعيد بلانشو نصاً لأحد المنظرين الألمان يورده بنيامين كذلك. يقول رودولف بانفيتز «إن أحسن ترجماتنا الألمانية تنطلق من مبدأ خاطئ، وهي تزعم إضفاء الطابع الألماني على السنكريتية والإغريقية والإنجليزية، بدل العكس، أي إعطاء الألمانية طابعاً سنكريتياً وإغريقياً وإنجليزياً».

هذا الانفتاح اللامتناهي على الغرابة بشتى أشكالها لا يسهّل المهمة على المترجم، وإنما يضع على كاهله مسؤولية عسيرة لعلها هي المسؤولية ذاتها الملقاة على عاتق كل عمل فكري. فبما أن المترجم ينطلق من أن كل لغة يمكن أن تغدو اللغات جميعها، سيكون عليه أن يصبح، من أجل تحقيق ذلك، مبدعاً في لغته، أي أن يكون راعي الاختلاف، اختلاف لغته مع غيرها من اللغات، لكن أيضاً وربما أساساً، اختلاف لغته مع ذاتها.

وبعد...

في قلب الاختلاف تسكن الهوية في صميم كل هجرة وتنقل، وفي قلب قوة التفريق وخلق التباعد هناك دوماً قوة الضم، وفي قلب العمل اللغوي هناك دوماً عمل فكري، وفي ثنايا مهمة الترجمة تقبع مهمة الفكر ليغدو العمل ذاته. وليست قليلة أسماء أولئك المفكرين العظام الذين امتزجت عنهم مهمة إعادة التفكير بإعادة الترجمة، ولعل هولدرين من أبرزهم إن لم يكن أقواهم على الإطلاق. كتب بلانشو:

«يجسد لنا مثال هولدرين المخاطر التي يركبها كل من تستهويه الترجمة: لقد كانت ترجماته لأنتيخون وأوديب آخر أعماله، وقد أنجزت

وهو على عتبة الحمق. إنها أعمال بلغت حداً بعيداً في العمق والمهارة والقدرة على التحكم. قادتها الرغبة لا في نقل النص الإغريقي إلى اللغة الألمانية، ولا في توجيه اللغة الألمانية نحو المنابع الإغريقية، وإنما في توحيد القوتين اللتين تمثل إحداهما تقلبات المغيب، والأخرى تحولات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كلية خالصة، والنتيجة عمل خارق. فكأننا نلفي بين اللغتين تفاهماً هو من العمق والانسجام بحيث تحلان محل المعنى وتتمكنان من جعل الفجوة بينهما منبعاً لمعنى جديد[10].



الهوامش

1) Blanchot (81) "Traduire" in l'annaitié, 1971, p 69.

2) ألقيت هاته الكلمة بمناسبة مرور سنة على وفاة م. بلانشو.

3) Blanchot (81) l;entretien infini Gallimard, 1969, p 45.

4) Blanchot, l'amitié, Op, Ot. pp. 70.

5) Ibid, p 71.

6) Vlanchot, lapart du feu, Gallimard, Paris, 1972, p 174.

7) Ibid.

8) op, o. cit, pp 185-187.

9) p 177.

10) L'amitié.



* * *

من أوراق النقد العربي



في القرن الماضي

شفيع السيد

كانت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مهاد البعث الحقيقى الذى شهدته الحياة الأدبية العربية على مستوى الإبداع والتنظير النقدى معاً، بعد أن ظلت قروناً طويلة تخضع لتقاليد أدبية موروثة من عصور الضعف والتخلف. وإذا كانت بداية العصر الحديث فى الشرق العربى قد ارتبطت في كتابات المؤرخين بالحملة الفرنسية على مصر فى نهاية القرن الثامن عشر (1798م - 1801م) فإن تأثيرها في مناحى الحياة المختلفة، وفى مجال التفكير الأدبى بخاصة، لم يكن ليظهر إلى الوجود إلا بعد مرور فترة من الزمن، قد تبلغ عقوداً من السنين، وهى مدة ليست طويلة فى حساب العمر الزمنى للأمم والشعوب.

وليس من الغريب إذاً أن يتجلى أثر هذا الاتصال مع بزوغ فجر القرن العشرين، بعد أن ازداد الاحتكاك بالغرب، واتسعت منافذ الاتصال بألوان ثقافته ومعارفه، واستبان لنفر من شباب الأدباء العرب الاختلاف الواضح بين ما يكتبه شعراء أوربا، وما يسود الشعر العربى آنذاك من ألوان التكلف والصنعة.

وكان من أوائل الذين تأثروا بالتفكير الأوربى وحملوا راية الدعوة إلى إبداع أدبى جديد عبدالرحمن شكرى، والعقاد، والمازنى فى مصر. وفى الوقت الذى انطلقت فيه صيحة أولئك الرواد على أرض مصر تجاوبت معهم صيحة أخرى من أبناء اللسان العربى فى المهجر الأمريكى، وعرفت الحياة الأدبية العربية ما سمى فيما بعد، باسم **جماعة الديوان**، كما عرفت تنظيما أدبياً فى المهجر الأمريكى أعلنه أصحابه باسم **الرابطة القلمية**، وكان لكلتا الجماعتين دور ملحوظ في دفع حركة التجديد الأدبى، وبلورة

تنظير نقدى للشعر العربى، على تفاوت بينهما بالطبع. وفيما يلى نتحدث عن كل منهما حديثا فيه قدر من التفصيل.

جماعة الديوان:

شاعت هذه التسمية، ومثلها «مدرسة الديوان» فى أوساط الدارسين علماً على ثلاثة النقاد السابقين: شكرى (1866-1956م)، والعقاد (1889-1964م)، والمازنى (1890-1949م) نسبة إلى كتاب (الديوان) الذى أصدره العقاد والمازنى، واستهدفا به تقويض الأوضاع الأدبية السائدة فى ذلك الوقت، والدعوة إلى مذهب أدبى جديد، حددا معالمه فى المقدمة التى صدَّراه بها بأنه «مذهب إنسانى مصرى عربى: إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة؛ ومصرى لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية؛ وعربى لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا بحتا ، يدير بصره إلى عصر الجاهلية»[1]. وقد كانا يعتزمان إصداره فى عشرة أجزاء، إلا أنه لم يظهر منه إلا جزءاه الأول والثانى فقط عام 1921.

وقد اشتمل الجزءان على المقالات التى كتبها العقاد والمازنى فى الهجوم على أهم رموز المذهب الأدبى السائد آنذاك، وهم شوقى، والمنفلوطى، والرافعى، وتجاوزا هذه الرموز إلى صديقهما عبدالرحمن شكرى، فى مقالين كتبهما المازنى بعنوان «صنم الألاعيب» سخر فيهما من صاحبه ، وأوجعه بنقده اللاذع، وذلك ردا على اتهام شكرى له ، فى مقدمة ديوانه الخامس «الخطرات»، بانتحال عدد من القصائد الشعرية

الإنجليزية بعد أن ترجمها إلى العربية، وانتحال بعض المقالات والفقرات النثريه كذلك، لبعض الكتاب الإنجليز والفرنسيين، ووضعها فى مقالاته ودراساته. ومع أن العقاد حاول رأب الصدع ، وإزالة ما بينهما من أسباب الخلاف، فإن شكرى عاد إلى ترديد هذه الاتهامات فى مقالات نشرها فى بعض الصحف[2].

لم يسهم شكرى إذاً فى كتابه المقالات النقدية التى تضمنها كتاب «الديوان»، ومع ذلك يحسب فى أوساط الدارسين على الجماعة، أو المدرسة التى سميت باسمه لسبق ارتباطه برباط الصداقة الحميمة بصاحبيه، بدأت مع المازنى فى أثناء الدراسة بمدرسة المعلمين العليا، بين سنة 1906 وسنة 1909 وامتدت من رفقة الدرس إلى قرابة فى الفكر والروح، عبر عنها شكرى فى إهدائه ديوانه «أناشيد الصبا» إلى المازنى؛ إذ قال: «أهديك هذا الديوان هدية ود، أنشدك فيه قول أبى تمام:

وقلتُ: أخ قالوا أخٌ من قرابة فقلت لهم إن الشكول أقارب

نسيبىَ فى عزمى ورأيى ومذهبى وإن باعدتنا فى الأصول المناسب

وعبْر المازنى امتدت العلاقة بين شكرى والعقاد؛ إذ كان المازنى صديقا لكليهما. وعلى أساس من التقارب الشديد بين الشبان الثلاثة فى الفكر والمزاج، والتطلع إلى تقديم إبداع أدبى جديد، وإشاعة قيم فنية مختلفة عن القيم الأدبية السائدة - غلبت نسبة شكرى إلى الكتاب أيضاً، وأصبح اسم جماعة الديوان أو مدرسة الديوان، يشمله إلى جانب صاحبيه، باعتبار أنه، وإن لم يشارك فيه فعلا، يبدو شاخصا بآرائه وأفكاره بين سطوره، فهو الغائب الحاضر فى آن واحد.

ولا نضيف جديداً حين نقول إن الأصدقاء الثلاثة كانت لهم قراءات مستفيضة فى كتب التراث العربى شعراً ونثراً، وإن اللغة الإنجليزية كانت

أداة اتصالهم بالفكر الغربى فى الشعر والنقد والفلسفة؛ إذ كانوا يتقنون هذه اللغة قراءة وفهما وكتابة: شكرى والمازنى بدراستهما لها دراسة نظامية عميقة فى مدرسة المعلمين العليا، التى حظى الأدب الانجليزى فى برامجها الدراسية بنصيب موفور، ومن بين ما درساه فيها كتاب «الذخيرة الذهبية» الذى يضم طائفة مختارة من روائع الشعر الإنجليزى، كما درسا مسرحيات شكسبير، وأشعار بيرون، وشللى، وكيتس، وووردز وورث، وكوليردج، وهازلت، وتشارلز لام، وغيرهم من أعلام الأدب والنقد فى المدرسة الرومانتيكية وغيرها، وفضلاً عن ذلك سافر شكرى فى بعثة علمية إلى إنجلترا، بعد تخرجه فى عام 1909 ومكث هناك ثلاث سنوات، زادت خلالها معرفته بالأدب الإنجليزى، وكبار كتابه وشعرائه.

أما العقاد فإنه، وإن لم يتابع الدراسة النظامية مثل صاحبيه، استطاع بعصاميته وعبقريته، التى قل أن يوجد لها نظير بين الأدباء والمفكرين العرب فى العصر الحديث، أن يجيد الإنجليزية، ويطلع على كثير من آثارها، وما ترجم إليها من اللغات الأخرى، وكان ما ينشره من مقالات أدبية فى بعض الصحف سبباً فى معرفة المازنى به، وتوطيد أواصر الصداقة بينهما، ولما عاد شكرى من بعثته تم لقاؤه المباشر بالعقاد، وكان قد سبق للمازنى أن عرفه به فى رسائله التى كان يرسلها إليه، وما أكثر ما تلاقى الأصدقاء بعد ذلك، واجتمعوا ليقرأ أحدهم ويسمع الآخران، ثم يتباحثوا فيما وعوه[3]. وأثارت تلك العلاقة فيهم مزيدا من الظمأ إلى المعرفة ، والاستقاء من ينابيعها فى العربية ، وغيرها من الثقافات الأجنبية.

وكان تأثر الأصدقاء الثلاثة بما قرءوا للأدباء والنقاد الإنجليز أكثر من تأثرهم بما قرءوا لغيرهم، من أدباء أوروبا، وفى مقدمة الأدباء الإنجليز الذين تأثروا بهم شعراء المدرسة الرومانتيكية، وهذا ما اعترف به العقاد،

في معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الثقافى بين جيل الشعراء الذى ينتمى إليه هو وصاحباه، وما ينتمى إليه شوقى وجيله، «فالجيل الناشئ بعد شوقى - كما يقول - كان وليد مدرسة لا شبه بينها، وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث؛ فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى، كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطئ إذا قلت إن «هازلت» هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون، وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة والاستشهاد». ثم يضيف العقاد أسماء عدد آخر من الأدباء والمفكرين الإنجليز والأمريكان الذين أعجب بهم هو ورفاقه من الأدباء، ومن بين هؤلاء من ينتمون إلى مدرسة «النبوءة والمجاز» - الاسم الذى كانت تعرف به المدرسة الرومانتيكية حينذاك - أمثال شللى، وبيرون، ووردز وورث، وكارلاي، وجون ستيورات مل، ومنهم من ينتمون إلى مدرسة أخرى قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية من أمثال تنيسون، وإمرسون، ولونجفلو، وإدجار ألان بو، وويتمان، وتوماس هاردى. ويذكر العقاد أنه "قد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذي نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل»[4].

ولا يخفى على القارئ ما تدل عليه الفقرة الأخيرة من دفع العقاد عن نفسه وعن صديقيه تهمة التقليد لأولئك النقاد والشعراء الغربيين من

منطق الغواية بالجديد، والانسياق وراء بريقه الخلاب، فبين أنه من قبيل التأثر الناضج الذى صادف ميقاته المعلوم، وتلاقى فيه الطرفان تلاقى النظراء، توافقت ظروفهم واختلف بهم الزمن، وليس تلاقى التابع المولع بتقليد المتبوع.

وإذا كان العقاد يشير إلى أن «هازلت (1778-1830) كان هو الناقد الذى تأثر به وهو ورفاقه أكثر من غيره من النقاد الإنجليز، فإن إشارته تعنى فى واقع الأمر تأثرهم بكوليردج، إذ من الثابت فى تاريخ النقد الإنجليزى أن هازلت يعد تابعا فى نظريته الأدبية لكوليردج، وقد صرح فى كتابه «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» بأن كوليردج هو الشخص الوحيد الذى تعلم منه شيئًا»[5].

ومع الشهرة التى نالها كتاب «الديوان»، بحيث ارتبطت به حركة التجديد فى النقد والشعر معا خلال القرن العشرين، فإنه لا يضم كل ما كتب العقاد والمازنى من آراء نقدية. فهناك كتابات أخرى لكل منهما فى النقد والدراسات الأدبية بعامة، وما تركه العقاد منها أكثر وأغزر، تمثل فى شكل كتب، أو مقالات أدبية، أو مقدمات لدواوين شعرية له أو لصديقيه.

الجدير بالذكر في هذا السياق أنه على الرغم من اتفاق شكرى والعقاد والمازنى في ريادة حركة التجديد النقدى والأدبى كان لكل منهم منزعه الفكرى ومزاجه الخاص الذى يختلف به عن منزع صاحبه ومزاجه الخاص. «فإذا كان العقاد - كما يقول الدكتور محمد مندور - مفكراً عنيداً، يعرف ما يريد، ويثبت عنده فى الغالب الأعم؛ وكان شكرى منطوياً يستبطن ذاته، ولا يمل الغوص فى أعماقها، فإن المازنى يعتبر بلاريب فنان هذا الثالوث، إذ كان أعنفْ الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقلباً بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى

الحياة، حتى ليصح القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أى علاقة بينهما »[6].

عبدالرحمن شكرى (1886-1958م)

كانت النقطة المحورية التى التقى حولها أعضاء الجماعة ، كما ذكرنا من قبل رفض الأوضاع الأدبية السائدة فى عصرهم، والتى كانت امتدادا للتفكير الأدبى فى عصور التخلف والضعف السابقة، واتجه الرفض إلى الشعر بخاصة ؛ إذ كان هو الفن الذى غلب على الحياة الأدبية آنذاك، وحظى أصحابه، وعلى رأسهم شوقى وحافظ، بشهرة فائقة، وتأثير واسع المدى، وكانت الدعوة التى أطلقها هؤلاء النقاد، أن الشعر صوت الأحاسيس والمشاعر، وأن الشاعر لابد أن تهتز نفسه، وينفعل بموضوعه انفعالا يملأ عليه جوانحه، ولا يجد سبيلاً أمامه إلا أن ينفّس عن أحاسيسه بقول الشعر. ردد النقاد الثلاثة هذه الفكرة فى مقالاتهم، وعبر عنها كل منهم بأسلوبه؛ حتى إن شكرى بادر إلى وضع بيت من أبيات إحدى قصائده، على غلاف ديوانه، ليكون شعاراً دالاً على طبيعة الشعر الذى يؤمن به، وذلك قوله:

ألا يا طائر الفردو　　س إن الشعر وجدان[7]

وعبر عن هذا المعنى مرة أخرى فى قصيدته: «الشعر والطبيعة»، حيث صور ما تجيش به نفسه من عواطف متباينة، تبلغ أحيانا حد التناقض من رقة ولين، إلى شدة وعنف، والشعر صدى للنفس فى الحالتين، مثلما هو حال الريح، تتهادى حينا فتكون نسيماً يسرى رُخاء، وتهيج حيناً آخر فتكون عاصفة هوجاء:

ألا يا طائر الفردو　　س إن الشعر وجدان

إذا غنت الأطيار فى الأيك صُدَّحا تغنت لأشجار الفؤاد طيور
وللريح هبات وللنفس مثلها تغنِّى رُخَاء فيهما ودَبور
وما الشعر إلا القلب هاج وجيبه وما الشعر إلا أن يثير مثير[8]

وقد بلغ من إيمان شكرى بحيوية العاطفة فى الشعر، وضرورة انبثاقه عنها وحدها أن ذهب فى إطراء شعر العواطف، والإشادة به إلى الحد الذى جعله هو الشعر، ولا شعر غيره، يقول فى ذلك «ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر، وسيأتى يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر، ولا شعر غيره؛ فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر»، ويبادر شكرى إلى جلاء معنى شعر العواطف، فينفى أن يكون المراد به ذلك الشعر الذى تُرصف فيه ألفاظ ميتة، تدل على التوجع والألم وذرف الدموع، فهو أسمى من ذلك، إذ يحتاج إلى ذكاء، وذهن خصب، وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها[9].

وفى تأكيد شكرى دور العاطفة فى الشعر وإلحاحه عليها بأساليب متعددة، نراه يقع قريباً مما قاله ووردز وورث فى تفسير عبارته: «الشعر فيض تلقائى للعواطف القوية» حين ذكر أنه لا يعنى بذلك أن الشاعر يقول الشعر، وهو فى غمرة انفعاله وجيشان عاطفته، وإنما ينتظر ريثما تهدأ مشاعره، وتعود إلى حالتها الطبيعية، عندئذ يستعيد هذه المشاعر وينطلق لسانه بالشعر، فيأتى نقياً من فلتات الانفعال الجامح. يتحدث شكرى كذلك عن نوبات الانفعال التى تعترى الشاعر، وأنها نبع الشعر أيضا مثلما قال ووردز وورث، بيد أنه يخالفه فى أن الشاعر عنده يظل قيد الاتزان والانضباط، ولا بأس إذاً أن يجرى الشعر على لسان الشاعر فى هذه الحال، فالشاعر الكبير لا ينظم «إلا فى نوبات انفعال عصبى، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه، وتتضارب العواطف فى قلبه

ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض. أما فى غير هذه النوبات، فالشعر الذى يصنعه يأتى فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير»(10).

وقد كان نضوب الشعر من العواطف فى عصر شكرى أو انطفاء جذوتها فيه دافعاً له إلى التركيز عليها، باعتبارها جوهر المفهوم الجديد للشعر. بيد أنه لم يُفْتْه الالتفات إلى عنصرين آخرين، رأى أنهما ضروريان لاكتمال ذلك المفهوم، هذان العنصران هما: الخيال، والذوق السليم، وعلى هذا جاء قوله: «فالشعر هو كلمات العواطف والخيال، والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة»، وبقدر ما يفقد الشعر منها يهبط مستواه الفنى: «فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن؛ ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة له، فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الوزن أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة»(11).

وبوحى من هذا الإيمان العميق بدور العاطفة فى الشعر ينكر شكرى الشعر الذى ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين، وحرصاً على إرضائهم، أو مشاركة فى الحوادث اليومية كافتتاح خزان، أو بناء مدرسة، أو نشوب حريق، أو زيارة ملك، أو حفلة فى نادى الألعاب، أو مجيء طيار، وما إلى ذلك من أحداث، فليس الشعر «جريدة منظومة» ومصنعاً لصناعة الأوزان. ويكشف شكرى عن الدور العظيم للشاعر وما له من منزلة سامية فيقول إنه هو «الذى يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس، وأن يضرب على كل وتر من أوتارها، والذى تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سماء الشعر، فينشقها نسيمه، وينعشها بنفحاته، ويسمعها من ألحانه، ويريق عليها من ضيائه ما يرفعها عن منزلة البُهم إلى منزلة الرموز»(12).

هذا السمو بمكانة الشاعر، واعتباره قبساً من الإلهام الإلهى أثر من آثار الفكر الرومانتيكى أو «مدرسة النبوءة والمجاز»، كما جاء فى نص سابق للعقاد؛ فالشاعر الحقيقى فى عرف هذه المدرسة يخترق الحجب والآفاق، ويستشرف المجهول بعين بصيرته، فيبلغ الحقيقة التى تغيب عمن سواه من البشر ، وفى كلام شكرى ما يعبر عن هذه الفكرة تعبيرا صريحا، إذ يقول: «وكل شاعر عبقرى خليق أن يُدْعى متنبئاً. أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتغرى به أهل القسوة والجهل؟»[13].

ومن مقتضيات هذه النظرة أن الشاعر الحق لا يرتبط بالحوادث اليومية الصغيرة، ولا بالأحداث المحلية التى تجرى فى قريته أو حتى فى وطنه، فهمومه أكبر من ذلك، إنها هموم الإنسان فى كل زمان ومكان، لقد انتهى الدور الترفيهى الذى كان للشاعر فى العصور الغابرة، حين كان نديما للملوك والأمراء، يسامرهم، ويشنف آذانهم بما يقول من شعر يرضى أمزجتهم، أما اليوم فهو «رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات العذاب، كى يصقل بها النفوس ويحركها، ويزيدها نوراً وناراً، فعظم الشاعر فى عظمة إحساسه بالحياة، وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة»[14]. ولسنا نرى إعلاء لمنزلة الشاعر، وتقديراً للشعر أكثر مما يدل عليه قوله: «كل شيء فى الوجود قصيدة من قصائد...، والشاعر أبلغ قصائده» وهى عبارة جميلة، تترقرق هى نفسها بنبض الشعر، وتستمد من روح الرومانتيكية الأوروبية التى بوأت الشاعر مكاناً علياً، وأنزلته منزلة عليا، فالشعر إلهام أو وحى يأتيه من لدن قوة غيبية، تحل فيه فتسمو بقدره على كثير من البشر. وبهذه النزعة تأثر شعراء جماعة أبوللو، فاستهل على محمود طه ديوانه «الملاح التائه» بقصيدة عنوانها «ميلاد شاعر» يقول فى مطلعها:

هبط الأرض كالشعاع السَّنِيِّ بعصا ساحر وقلب نبي

لمحة من أشعة الروح حلت في تجاليد هيكل بشري

ألهمت أصغريه من عالم الحكـ ـمة والنور كل معنى سري

وحبته البيان ريًّا من السحـ ـر به للعقول أعذب ري[15]

ولما كان إلحاح شكرى على أهمية العاطفة فى الشعر يوهم بأنه لا يرى للفكر نصيباً فيه فقد بادر إلى دفع هذه الشبهة، وأشار إلى أن الشعر عاطفة وتفكير معاً، وأنه مهما اختلفت أبوابه فإن كلا منها له نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر هى تجاربه وخواطره فى الحياة ، تلك الخواطر التى ينضجها الشعور والتفكير.

ومن الطبيعي وقد تغيرت النظرة إلى الشعر عند شكرى، على النحو الذى بينا ، أن تتغير نظرته إلى الوصف أو التصوير الشعرى، وفى هذا الجانب يرى أن الوصف الشعرى الذى يتضمن قلبا للحقائق، أو بعداً عن كل ما هو مألوف عقلاً، ليس مقبولاً ولا مستساغاً، كقول الشاعر (الوأواء الدمشقى):

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

والبيت يتألف من عدة استعارات: التعبير باللؤلؤ عن الدموع، وبالنرجس عن العين، وبالورد عن الخد، وبالعُنّاب عن الشفة الحمراء، وبالبرَد عن الأسنان الناصعة البياض، وذلك التصوير الشعرى كله - فى رأى شكرى - عقيم فاسد لا يستثير عاطفة ولا شعوراً.

ومن المغالطات العقيمة، والخيالات الفاسدة فى رأى شكرى، أن يقول الشاعر فى الغزل إنه ذرف الغزيز من الدموع، وإنه سلخ عاما لم يذق فيه النوم، وإن جسمه أضناه النحول والسهاد ، حتى ليخشى أن يطير مع

الهواء؛ أو أن يقول فى الرثاء إن السماء بكت عليه، وإن الأرض مادت لموته، وإن الليالى لابسة حدادا عليه. ويذكر أن حلاوة الشعر ليست فى قلب الحقائق، وإخراجنا إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يُرَخِّص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء، من غير خشية رقيب، بدعوى أن الشعر نوع من الكذب، «فليس الشعر كذباً، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها، وليست حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة فى مكانها»[16].

وفى هذا السياق يتطرق شكرى إلى أداة أساسية من أدوات التصوير الشعرى هى التشبيه، فيرفض أن يكون مجرد أداة لوصف الأشياء المادية، فمثل هذا التشبيه ليس من الوصف الشعرى فى شىء، وخليق به أن يسمى «الوصف الميكانيكى»، وإنما قيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل، أو عاطفة أخرى من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان»[17].

والواقع أن ربط التشبيه الشعرى بالعاطفة والشعور ليس إلا أثراً من آثار فكر المدرسة الرومانتيكية عند كوليردج، ومثله حديث شكرى عن التفرقة بين «التخيل»، و«التوهم»؛ فالتخيل كما يقول أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق فى حين أن التوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وذلك هو ما ذهب إليه كوليردج أيضاً، وإن زاد تفصيلاً، بتقسيم الخيال إلى «خيال أولى» و«خيال ثانوى» كما ذكرنا من قبل. والمثال الذى قدمه شكرى للتوهم قول أبى العلاء فى ديوان «سِقْط الزَّند»:

واهجم على جنح الدجى ولوائُهُ أسد يصول من الهلال بمخلب[18]

ففى البيت تشبيه ضمنى يقوم على تصوير الليل المظلم، مشتملاً على الهلال بشكله المعقوف ، بصورة الأسد بمخلبه المخيف. لقد استحسن البطليوسى - أحد شراح الديوان - هذا التشبيه معتبرا إياه من النوادر، أو على حد تعبيره: «إنه مخترع ولم أحفظه لغيره»، لكن شكرى استسخفه، وعده مثالاً للوهم، كما قدمنا، إذ إن أبا العلاء افتعل علاقة المشابهة بين الطرفين، وتمحلها تمحلاً، دون أن يكون لها أصل فى الواقع، أو يكون نابعا من عاطفة صحيحة.

وبالمثل كان رأيه فى تصوير شعرى آخر للمعرى، وذلك قوله فى النجم المسمى بـ «سهيل»:

ضرَّجته دما سيوف الأعادى فبكت رحمةً له الشِّعريان

والأصل أن هذا النجم ، كما جاء فى كتب التراث، «يوصف بأنه أحمر، وكانت العرب تقول إن الشِّعْرَيين أختاه، وتسمى إحداهما «الشِّعرى العَبور» والأخرى «الشعرى الغُميصاء»، وكانت الثلاثة مجتمعة، فانحدر سهيل فصار يمانياً، وتبعته العبور، فعبرت إليه المجرة فهى تنظر إليه، وفى عينها عبرة أى دمعة؛ أما الغميصاء فقد بقيت فى المجرة فهى لا تنظر إليه، وقد غمصَت عينها من كثرة البكاء، فهى أقل نوراً من العَبور، وجعل سهيلاً لاحمراره واعتزاله الكواكب الشامية، كأنه قتيل مضرج بالدم، وجعل الكواكب الشاميه كأنها أعادٍ للكواكب اليمانية، فلذلك ضرَّج سهيل بالدم لأنه بعضها، وبين اليمنية والمضرية أحقاد قديمة وعداوة عظيمة»[19]. وهكذا جعل المعرى حمرة «سهيل» ناشئة عن هجوم أعدائه من الكواكب الشامية عليه، وضربهم له بسيوفهم حتى تلطخ بدمائه؛ من أجل ذلك بكت أختاه «الشعريان» أسى وحزناً عليه. وفى رأى شكرى أن هذا التصوير الشعرى وليد الوهم أو التوهم كسابقه ،

وليس كشفاً لحقيقة كامنة، أو نابعاً من شعور صحيح فى نفس أبى العلاء.

ويضرب شكرى مثالا للتخيل بأن يقول قائل «إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء»، ثم يعقب ذلك بقول البحترى:

كالكوكب الدُّرى أخلص ضوءه حَلَك الدجى حتى تألق وانجلى[20]

فهذا التشبيه - كما يقول - تفسير لحقيقة وإيضاح لها. ومن صور الخيال الصحيح أيضاً عنده قول الشريف الرضى:

ما للزمان رمى قومى فزعزعهم تطايرَ القَعْب لما صكه الحجر

(القَعْب: قدح ضخم غليظ)

فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء الذى اصطك به حجر فحطمه، فلن يعود إلى سابق عهده فى القوة والصلابة كما كان، وهكذا قومه سوف يتعذر التئام شملهم، وعودتهم أقوياء، كما كانوا قبل أن يدب الخلاف بينهم، وتتفرق كلمتهم، فالصورة التشبيهية توضح حقيقة لا خلاف عليها.

وليس الخيال عند شكرى مقصوراً على التشبيه، بل يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها أيضاً، وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر.

وقد تخلو من التشبيهات ومع ذلك تدل على عظم خياله، وتكون من أروع الشعر وأقواه تأثيرا فى النفس. هذا مُويلك المزموم (أحد شعراء العصر العباسى) يرثى امرأته التى رحلت عن الدنيا، وخلفت وراءها بنتًا صغيرة، فقال يصف حال هذه الطفلة بعد موت أمها:

فلقد تركتِ صغيرة مرحومة لم تدر ما جزع عليكِ فتجزع

فُـقـدت شـمـائل من لزامك حُلوة   فـتـبـيت تُسهـر أهلهـا وتُفـجِّع
وإذا سـمـعتُ أنينهـا فى ليلهـا   طفقت عليكِ شئون عينىَ تدمع[21]

الوصف الشعرى لا يتجاوز تقديم ما حدث ويحدث من تلك الطفلة، التى فقدت أمها فى سن باكرة لا تعى فيها معنى الحزن والجزع، إلا أن سلوكها وأفعالها هو الجزع بعينه، فبسبب ما فقدته من حنان الأم، وصادق عطفها، وحسن رعايتها تظل طوال الليل مسهدة فى مضجعها، لا تنام ولا تنيم، مستثيرة بذلك لدى أهلها إحساساً عميقاً بالهم والفجيع، وإذا سمع أبوها أنينها فى الليل انهمرت دموع عينه أسى وحزناً عليها. ويعلق شكرى على ذلك فيقول إن الشاعر «لم يعلمك شيئاً جديداً لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة، ومهارته فى تخييل هذه الحالة ووصفها بدقة، وهذا أجل التخيل»[22].

ومن هذا الخيال اللطيف قول ابن الدُّمَيْنة فى وصف حياء الحبيب:

بنفسى وأهلى من إذا عرضوا له   ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب
ولم يعتذر عذر البرىء ولم تزل   به سكتة حتى يقال: مريب

فالشاعر يمجد حبيبه الذى يلجمه حياؤه وأدبه الرفيع عن الرد على من يسيئون إليه، ويتهمونه بما هو منه براء، ويظل على حاله من الصمت، لا يحير جواباً حتى يصبح مظنه الشبهة والريبة. فهذا الوصف الشعرى، على بساطته، يصل إلى أعماق النفس ويهزها هزا، «والشعر ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسا شديدا»[23].

ومن جوانب نظرية الشعر التى تطرق إليها شكرى الصياغة اللغوية، فهو ممن ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغى أن تكون فخمة جليلة، ولا يعنى ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة؛ وينعى على من

يخلطون بين الفخامة وحسن الديباجة، وغرابة المفردات والألفاظ، فى حين أن فخامة العبارة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة؛ فقد يكون الشعر جزلاً فخماً، ومع ذلك يخلو من الكلمات الغريبة، أو يقل وجودها فيه، وأوضح دليل على ذلك المعلقات فهى أسلس وأجزل شعر الجاهليين باستثناء الغزل، وهى فى الوقت ذاته أقل غرابة وتعقيداً، وأفخم شعر الشريف الرضى ما لم يتكلف فيه الغريب، فإذا جئنا إلى شعر الحريرى فى مقاماته وجدناه حافلا بالغريب، ولا يكسبه ذلك رونقاً وجمالاً، بقدر ما يطبعه بطابع الثقل والتكلف. ويخلص شكرى إلى أن للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح، سواء أكان غريبا أم معهودا أليفاً، وليس أن يتكلف بعض الأساليب».

ويرفض شكرى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة، على أساس كثرة الاستعمال وقلته؛ فالشريف ما قل استعماله، والوضيع ما كثر استعماله وتداولته الألسنة. والرأى عنده أن الفيصل فى الحكم على الكلمة بالشرف أو الوضاعة هو السياق، فاللفظة التى يستدعيها السياق هى اللفظة الشعرية أيا كان مقامها من كثرة الاستعمال أو قلته، «فشرف الكلمة فى دلالتها على المعنى، وفى وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر، لا فى غرابتها، فلو كانت الكلمات وضيعة، بأن تلوكها الألسن، فيزرى بها ذلك لأزرى باللغة العربية أن لا كتها الألسن هذه العصور الطويلة»[24].

ومما يشهد لذلك أننا نجد أجل الشعر قد كثر استعمال عباراته كقول المتنبى:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجرى الرياح بما لا تشتهى السفن

وقول أبى العلاء:

خـــفف الوطء مـــا أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجـــــــــساد

وقول أبى نواس:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عن عـدو فى ثيـاب صـديق

ويستشهد شكرى بشعر الشعراء الغزلين من أمثال جميل، وكثيِّر، وابن الدمينة وغيرهم ، ويرى «أن الشاعرالكبير يأتى بالأسلوب رائعا جليلاً من غير تكلف. أما المبتدئ فهو الذى يتكلف الغريب، كى يخفى به ركاكة عبارته، وكذلك الوزان يتكلف الغريب كى يخفى به جمود طبعه وقلة معانيه»[25].

والواقع أن ربط حسن الكلمة بموقعها من السياق فكرة التفت إليها عبدالقاهر الجرجانى قديمًا فى كتابه «دلائل الإعجاز»، وبنى عليها نظريته فى النظم، ويغلب على الظن أن شكرى تأثر بها؛ إذ كان هذا الكتاب، من أمهات الكتب التراثية التى حازت إعجابه وإعجاب صاحبيه المازنى والعقاد.

النقطة الأخيرة فى حديث شكرى عن الشعر تتعلق ببناء القصيدة، وهو فى هذا الصدد يؤمن بترابط العمل الشعرى وتماسك أبياته معنوياً وفنيا، مخالفاً بذلك التقليد السائد الذى كان امتداداً لما كانت عليه القصيدة العربية فى عصورها الماضية، من اعتبار البيت وحدة مستقلة. خالف شكرى عن ذلك، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هى فى الصلة بين معناه، وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل لها، ولا يصح أن يكون شاذاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. ويتجلى إيمانه بهذه الوحدة فى تشبيهه لها باللوحة التى يبدعها النقاش، ويوزع فيها الأضواء والظلال بمقادير متناسقة، ويمضى شكرى فى تشبيهه هذا إلى مداه، فيقول إن الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى

يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً، وكما أنه ينبغى للنقاش من أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير»[26].

ولسنا ندعى بهذا أن شكرى كان سباقا إلى الدعوة إلى وحدة العمل الشعرى وتناسق بنائه، وإنما هى إشارة فحسب إلى ما أسهم من أفكار أساسية فى نظرية الشعر، بغض النظر عن مدى حظها من الطرافة والجدة، إلا فإن التشبيه السابق سبق أن استخدمه ابن طباطبا العلوى المتوفى فى أوائل العقد الثالث من القرن الرابع الهجرى؛ إذ يقول فى معرض حديثه عن صناعة الشعر: «فإذا اراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً... ويكون كالنساج الحاذق... وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان.. »[27].

وفى العصر الحديث، وقبل أن يقول شكرى مقالته السابقة، عبر خليل مطران (1871-1949م) عما يرى فى القصيدة العربية من فقدان الترابط بين معانيها، والتلاحم بين أجزائها، وعدم وجود مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطِّد أركانها، على الرغم مما تشتمل عليه أحياناً من معان سامية قيمة، تشبه ما يجتمع فى المتاحف من نفائس، لكن بلا صلة ولا تسلسل[28]؛ وإذا أدرك هذا الخلل فقد سعى فى شعره إلى تلافيه، وأعلن ذلك فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى نشره عام 1908، فقال: قال بعض المتعنتين الجامدين، من المنتطسين الناقدين. إن هذا «شعر عصرى» وهمُّوا بالابتسام.

فيا هؤلاء: نعم. هذا شعر عصرى. وفخره أنه عصرى، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر.

هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها، وفى ترتيبها، وفى تناسق معانيها وتوافقها..»[29] وربما لم يضف شكرى إلى ما قال مطران شيئاً فيه غناء كبير.

عباس محمود العقاد (1889-1964م):

على الرغم من اعتراف العقاد باتصاله المباشر هو وصاحبيه بالثقافة الأوروبية، وقراءتهم أعمال كبار أدبائها وشعرائها، وتفاخره بتميز جيله من الشعراء فى هذا الجانب على جيل شوقى وأضرابه كما أسلفنا القول - فإن تأثره بما قرأ اختلف فى طابعه وتكوينه عما كان عند زميليه، فقد كان يتشرب ما يقرأ ويتمثله تمثلاً جيداً، حتى يتمزج بنفسه، ويغدو جزءاً من كيانه، فتأتى آراؤه بعد ذلك - كما يقول الدكتور محمد مندور» - وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائياً. تقرؤها فتطالع فيها شخصيته وفكره الخاص الذى لا يعزى لأحد سواه»[30]. ولعله وعى هذه الحقيقة عن نفسه، فعبر عنها فى مقدمة كتابه «مراجعات فى الآداب والفنون» تعبيرا ينم عن إحساسه العارم بالتفرد والإعجاب بالذات، إذ قال: «وسواء أكانت المناسبة التى تدعونى إلى الكتابة كلمة استوقفتنى فى كتاب، أو رأياً سمعته من قائل، أو مشاهدة حركتنى إلى البحث فليس شىء من ذلك بفاصل الفكرة عن جذوعها التى نبتت عليها، ولا هو مخرجها عن الأصل الذى امتزجت فيه أيامها بأيامي، واتصلت سيرة حياتها بسيرة حياتى؛ فلو أن للخواطر يوم بعث تردُّ فيه إلى مناشئها لخلت أن ستبعث معى فى

جسد واحد، يوم ينفخ فى الصور الموعود، أو لعادت معى حيث كنا فى الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين، وكتابات الكاتبين، فإنما أنا عشتها وغذوتها، فلا أتخيّل قائماً بغيرها، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائما بغير أعضائه، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه، وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه.

ولقد يرى بعض الناقدين أننى أتأثر بما أقرأ فيما أكتب، وأننى أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لى أن أقول فى هذا الرأى إلا أننى أعلم غير ذلك من شأنى، وإننى لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة، ونوعاً من الأبوة. فليس يسرنى أن تُنْمى إلىَّ أفكار كل من أقلت هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء، إذا كانت غريبة عنى، بعيدة النسب من نفسى، كما لا يسرنى أن ينزل لى كل من فى الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرية ملوك»(31).

وقد يكون فى هذا الكلام قدر من المبالغة والإحساس الزائد بالذات الذى عرف به العقاد، بيد أننا نرى أنه لا ينكر تأثره بما يقرأ للآخرين جملة وتفصيلاً، فذلك ما لا يمكن قبوله، وما هو ضد طبيعة النمو والتطور في الفكر الإنسانى، فالأفكار تتلاقح ويخصب بعضها بعضاً، والتأثر بالآخرين والتأثير فيهم أمر حيوى، لا تتقدم الحضارة الإنسانية إلا به، لكنه التأثر الواعى الرشيد الذى يئول إلى تمثل كامل لما عند الآخرين، حتى يستحيل عصارة جديدة أشبه برحيق الأزهار الذى يمتصه النحل ليخرج بعد ذلك عسلا مصفى، مختلفاً كل الاختلاف عن مصادره التى تغذى عليها.

وأنت ترى مصداق ذلك فى أول معلم من معالم نظرية الشعر عنده وفى مواضع أخرى سنشير إليها فى حينها؛ ففى تعريف العقاد للشاعر

نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه شكرى والمازنى، فى صدور الشاعر عن العاطفة والشعور، متأثراً في ذلك مثلهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم ، فإنه لم يقتف خطا ووردز وورث، مثلما فعل شكرى الذى توشك عبارته فى هذا الصدد أن تكون ترديدا لما قال ووردز وورث، وإنما نرى العقاد ينهج نهجاً مستقلاً، يؤكد أصالته فى التفكير والنظر؛ ففى حديثه عن هذا المعنى يردُ اسم الشاعر فى العربية إلى دلالته المعجمية التى يشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم؛ فليس الشاعر إذاً من يأتى بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناثر؛ وليس هو الذى يستخدم ألفاظاً جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذى يأتى ببرائع المجازات وبعيد التصورات، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال. إنما الشاعر من يشعر ويُشعر. قال العقاد ذلك فى كتاب من أوائل كتبه، وهو «خلاصة اليومية» الذى صدر سنة 1912 ثم أعاده مرة أخرى بعد أكثر من ثلاثين عاماً، فى مقال له بعنوان «معراج الشعر»[32].

وفى تقديمه للجزء الثانى من ديوان شكرى «لآلئ الأفكار» فى العام التالى مباشرة أى عام 1913[33] ردد هذا المعنى مرة أخرى، فذكر أن الشعر هو «ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها»؛ وعن هذا المفهوم صدر فى تحديده لدلالات بعض المصطلحات التى كانت تتردد فى عالم الشعر آنذاك مثل: «**الشعر المطبوع**»، و«**شعر التقليد**»، و«**الشعر العصرى أو الجديد**».

فالشعر المطبوع هو الذى يعبر عن ذات الشاعر وأحاسيسه الخاصة، فهو «قطعة من النفس»؛ لهذا يكون أعمق تأثيراً، وأغنى فائدة فى حياة الفرد والمجتمع؛ فى حين أن شعر التقليد شعر لا ينبع من الذات ، وإنما يحاكى الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقتفى آثارهم، فلا جدوى منه،

ولا يتجاوز أثره القرطاس الذى يكتب فيه، أو المنبر الذى يلقى عليه، فشتان - كما يقول - بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طرس»[34].

وجرياً على عادة العقاد فى تقديم أفكاره بأساليب متنوعة، وتأكيدها بضرب أمثلة لها من عالم الحس والمشاهدة، نراه يمضى فى جلاء الفرق بين نمطي الشعر السابقين، مشيراً إلى أنه فرق ما بين الصدق والادعاء، أو فرق ما بين الأصالة والزيف، ونقتبس هنا نص كلامه الذى أردف به ما سبق، قال: «فالشاعر العبقرى معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه، وإن دعاهن باسمه، ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع فى تنميقها، ويصبغها أحسن صبغة، فيشم منها عبق الوردة، ويرى لها لونها ورواؤها، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً، ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتقان فى المحاكاة زخرفاً باطلاً. ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها، وبث الحياة فى أجزاء النفس بأجمعها»[35].

ومن المفهوم العاطفى للشعر أيضاً جاء بيانه لمعنى الشعر العصرى أو الجديد؛ فهو يرفض وصف الشعر بأنه «عصرى» أو «جديد»، لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة، كالقطار أو الطائرة مثلاً. وفى المقابل يرفض أيضاً أن يوصف الشعر بأنه «قديم» لأنه يصف الإبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المديح أو الهجاء وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة؛ وإنما مناط الأمر فى هذا هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء، أو ابتكار المحدثين؛ ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه «التعبير الجميل عن الشعور الصادق».

وهى عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح ، كتلك العبارة التى جرت على لسان ووردز وورث «الشعر تدفق تلقائى للعواطف القوية»، وإذا كان العقاد قد تأثر بها فقد جاء تأثره على طريقته، فى تمثل أفكار الآخرين التى تخرج فى النهاية خالصة النسب إليه. ويتجلى هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصيل اللغوى الذى أغفله ووردز وورث. وطبقا لمقولة العقاد هذه يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحاً أو هجاء، أو وصفاً للإبل والأطلال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث[36].

ولا يتعارض وصف «عصرية» الشعر هنا، مع ما قاله فى موضع آخر من أن المعول عليه فى وصف الشعر بأنه «عصرى» إنما هو كيفية الوصف «ووجهه النظر»[37]؛ ذلك أن كيفية الوصف ووجهة النظر ليست إلا استجابة الشاعر النفسية لما يصوره، وصدق إحساسه به.

موضوعات الشعر:

وبتأثير المفهوم العاطفى للشعر أيضاً تغيرت النظرة إلى «الموضوعات الشعرية» عند العقاد، فهو يرفض أن تكون هنالك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى موضوعات فخمة جليلة، والأخرى مبتذلة متدنية، ويرى أن المعول عليه فى كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، وفى ذلك يقول: «إن إحساسنا بشئ من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زريًا تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع، وكل شئ فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور»[38] ويستوى بعد ذلك أن يكون ذلك الشئ جليلاً مهيباً، أو مألوفاً مبتذلاً: «فليست الرياض وحدها، ولا البحار، ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة

لتنبيه القريحة، واستجاشة الخيال، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخَيَّر المستحضَر، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء»، ثم يحدد الموضوع الذى يصلح أن يكون مادة للشعر، وفقاً للاعتبار السابق، فيقول: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة»[39].

يستدير العقاد إلى الموضوع مرة أخرى، ويقلب النظر فيه، ليؤكد أن المعول عليه فى العملية الإبداعية إنما هو طاقة الخلق الشعرى عند الشاعر ذاته، ومدى ما تكون عليه من كفاءة واقتدار، فهى تتدفق بالشعر فى أى موضوع يهتز له الشاعر، وتنفعل به نفسه ولو كان تافها مبتذلاً، فى حين يتعثر ضعيف الموهبة أمام أجل الموضوعات وأعلاها شأناً، ويؤكد العقاد هذا المعنى بمثال يسوقه من واقع الحياة إذ يقول: «والجائع السليم الذى يزدرد الرغيف القفار يحس فى أكله من اللذة والاشتهاء ما لا يحسه من يجلس إلى المائدة الفاخرة، وهو متخوم أو ممعود، وإنما اختلفت الرغبة واختلف الاشتهاء فاختلف الذوق والشعور»[40].

ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، وإنما أيدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعرا فى موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: «واجهات الدكاكين»، و«عسكرى المرور»، «الفنادق»، «بعد صلاة الجمعة»، «كواء الثياب»، «سلع الدكاكين»، «متسول»، وما إلى ذلك من موضوعات، وجمع عدداً غير قليل من تلك القصائد، ووضعها فى ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالته، وهو «عابر سبيل»، فعابر السبيل - كما يقول - «يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد؛ يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل

يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس»[41].

إزاء هذا التوجه للعقاد فى فتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، أياً ما كانت تافهة أو مبتذلة، نتذكر ما قلناه سلفاً من حرصه على أن تكون آراؤه خالصة النسب إليه، مهما بدا من شبه بينها وبين أفكار الآخرين؛ ولعل هذا سبب ما نراه من اختلاف بين النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عنده؛ فمن قائل بأنها ترجع إلى ابن الرومى، فهو الذى وجهه هذه الوجهة، إذ كان من شعرائه المفضلين، كما كان مفضلاً عند صاحبه المازنى كذلك، ودفعهما الإعجاب به إلى الكتابة عنه. وقد ضرب بسهم وافر فى هذا النمط من المشاهدات اليومية العادية – أى شعر عابر السبيل، فقال فيها مقطوعات شعرية، كتلك التى قالها فى «الخباز» و«الأحدب» وغيرهما[42].

ومن قائل بأن العقاد أخذ فكرة ديوانه من شاعرين «أحدهما ووردز وورث فى ديوان «قصائد غنائية»؛ حيث أكد فى مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنساناً، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادى. وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقاً صحيحاً، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعتها المألوفة، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء. والثانى توماس هاردى الذى كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعاً لقصائده، فنظم قصائد مثل: فى فندق At An Inn، وغرفة الانتظار In a Waiting Room، ومنزلان The two Houses، وعلى

محطة القطار At the Railway Station Upway ولم يفت صاحب هذا الرأى أن يصل العقاد ببعض شعراء العربية القدامى أيضاً، مثل ابن الرومى الذى ورد ذكره من قبل، وغيره من الشعراء، فقال: «وقد صاغ العقاد هذه التأثرات صياغة عربية على نمط ابن الرومى في وصف أحداث الحياة العامة، وأبى العتاهية فى سهولة اللغة، وغيرهما من شعراء العامة فى القرن الرابع للهجرة»[43] وكأنما أراد أن يجمع، فى مصادره التى تأثر بها، بين مصادر أوروبية ومصادر عربية، وليس بعد ذلك زيادة لمستزيد!

ونحن نرى أن اتساع دائرة تأثر العقاد على هذا النحو، وتعدد خطوطها ومصادرها إنما يؤكد غلبة عنصر الذاتية عنده، وطغيان شخصيته الفكرية على ما يصب فى وعيه من هنا أو هناك من ألوان المعارف والثقافات، فهو لا ينقاد لكل ما يأتيه، وإنما يتلقى ويهضم ويضيف، بحيث تجرى الأفكار على قلمه فى النهاية ممهورة بتوقيعه وحده، وتلك آية الأصالة الحقيقية.

الشعر بين العاطفة والفكر:

وإذا كانت دعوة وردز وورث إلى ربط الشعر بالعاطفة قد أثارت بين مواطنيه وقرائه فى انجلترا، تساؤلاً حول نصيب الفكر فى الشعر، ودوره فيه فإن هذه الدعوة نفسها التى تبنتها جماعة الديوان فى مصر قد أثارت شبهة قريبة؛ إذ بالغ بعض الناس فى الإيمان بها، حتى ذهبوا إلى القول بأن «الشعر وجدان»، وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان وكان على الذين يقودون دعوة التجديد أن يجلوا حقيقة الموقف. وقد قدمنا رأى شكرى فى هذا الشأن، وإيمانه بأن الشعر عاطفة وفكر معاً، وبالمثل كان رأى العقاد متفقاً، فى مجمله، مع رأى صاحبه، لكنه تميز عنه باستفاضة القول، وبسط الحجة، والاعتماد

على منطق العقل الذى لا يسع القارئ إلا التسليم به فى أكثر الأحيان؛ فهو يبدأ بالتندر على أصحاب المقولة السابقة ويسفه رأيهم قائلاً: «أى وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال، وهو ألزم سؤال. فالإنسان الهمجى له وجدان وله شعور، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل. والإنسان الصوفى له وجدان وشعور، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين»[44].

ثم يدلف إلى التفكير فيراه أمراً جوهرياً فى الإنسان، ويشير إلى أن الحقيقة التى لا مراء فيها «أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير»[45]، يشهد لذلك أدب الفحول من شعراء الأمم المختلفة، أمثال شكسبير فى الإنجليزية، وجيته فى الألمانية، والخيام فى الفارسية، وأبى الطيب المتنبى فى العربية، بل إنه يقول عن رباعيات الخيام إنها «يصح أن تسمى «فكر الخيام»؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين».

وشعر المتنبى خير نموذج لذلك فى العربية، فليس فى قصائده قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها، وإنها وجدان بغير تفكير. وكثيرا ما يصوغ قضية من القضايا فى بيت واحد، أو بيتين كما فى قوله:

وإذا لم يكن من الموت بد ... فمن العجز أن تكون جبانا

وقوله:

وإذا أتتك مذمتى من ناقص ... فهى الشهادة لى بأنى كامل

وقوله الذى يستوفى فيه أنواع من تصفو له الحياة فى هذا العالم:

تصفو الحياة لجاهل أو غافل ... عما مضى منها وما يُتوقَّع

ولمن يغالط فى الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع

وينتهى العقاد فى هذا الصدد إلى تقرير بعض الحقائق الخاصة بملكتى التفكير والإحساس عند الإنسان؛ فكلتاهما جزء من طبيعته وتكوينه، وليس حظه من كل منهما واحدا عند كل الناس. إلا أن نقص إحداهما لا يكون لحساب الأخرى، فنقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان، وزيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة.

ومن جهة أخرى قد «ينقص فكر الإنسان، وينقص حسه على السواء»، وهنا تأتى حقيقة أخرى، أسس عليها العقاد حجته فى تأكيد دور الفكر فى الشعر، وتكمن فى امتزاج عمل الملكتين وتشابكهما فى نفس الإنسان، وتلك مزية من مزاياه فهو دائما يحس حين يفكر، ويفكر حين يحس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً، حين يعبر عن إنسان ناقص فى ألزم مزاياه»[46].

بل إن العقاد تقدم إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ قرن الشعر بالفلسفة فى ضرورة الفكر، والخيال، والعاطفة لكل منهما، مع اختلاف فى النِّسب، وتغاير فى المقادير. «فلابد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفاً واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلْوا من السليقة الشعرية، ولا شاعراً واحداً يوصف بالعظمة كان خلْوا من الفكر الفلسفى. وكيف يتأتى أن تُعطَّل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟ إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسل الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه»[47].

وإيماناً من العقاد بأهمية الفكر فى تكوين الشاعر العظيم - إلى جانب دقة الشعور ولمح الخيال بالطبع - جاء وصفه للمتنبى بأنه من شعراء العربية العظام. والشاعر العظيم عنده هو الذى «تتجلى فى شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يُستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة، ومذهب فى حقائقها وفروضها، أياً كان هذا المذهب، وأياً كانت الغاية الملحوظة فيه.

فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أى إذا رسم لنا صورة كاملة للطبيعة وشرع لنا مذهباً خاصاً فى الحياة فذلك هو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله»(48)، ولا يكاد عدد هذا النوع من الشعراء في جميع الأمم يبلغ أصابع اليدين.

وحين يشرح العقاد طبيعة التكوين الفكرى والشعورى للشاعر العظيم التى يستحق بها هذه المنزلة نراه يمضى فى اتجاه الرومانتيكية التى خلعت على الشاعر معنى التجلي وما يرتبط به من الإلهام. لكنه لا يستخدم هذه الصفة، وإنما يعمد إلى بعض التشبيهات الحسية الدالة على الوصول إلى أدق الأسرار المحتجبة، وبلوغ أبعد آفاق المجهول فى الكون والحياة. استمع إليه يقول: «ذلك أن نفس الشاعر العظيم كتلك المصوِّرة الفلكية التى يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الآفاق: نفس صحيحة الإحساس، قوية لا يغيب عنها قريب ولا بعيد، ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال، وليس يفوتها علم شئ دق أو جل، مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار، فإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الطبيعة فهو الذى يسمعك الخليقة الأولى منقولة فى لفظ، والسموات والأرضين منظومة فى وصف، ويبثك من هذه الدنيا الإلهية نبضات أغوارها، وصدحات أفلاكها، وما توسوس به، وما تزمجر من نغمات رضاها وغضبها، وألوان تسابيحها

وتعاويذها... أو هو يكتب لك «بهيروغليفية» الإلهام كل ما في معجم الطبيعة من الكلمات والرموز، وكل ما يجرى به لسانها المورِّى الملغز من الأسماء والحروف، فإذا الطبيعة بقضها وقضيضها مجموعة لديك، وإذا بك تعيش فى كل ناطقة وصامتة، وكل متحركة وساكنة من ذلك العالم السرمدى الرحيب»[49].

وإذا كان الشاعر العظيم بهذا المستوى من سمو الفكر وعمقه، وشمول المعرفة وسعتها، والإجادة فى كل أفانين الشعر، وتلبية كل ما يعتلج فى النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس فمن المنطقى إذاً أن يكون من دونه من الشعـراء أدنى شـأناً، وأقل منزلة، أولئك الذين لم يوهبوا من طاقة الإبداع مثل ما وُهب؛ فكل منهم إنما يجيد عزف نغمة واحدة من أنغام الشعر، ولا يكاد يجيد نغمة أخرى سواها، فمنهم «من يطربك متغزلاً، أو من يعجبك واصفاً، أو من يشجوك شاكياً أو راثياً، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته فى بعض مذاهبه، ولكنك لا تلقى عنده مستمعاً فى غير الباب الذى تستحسنه منه، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم فى حالة من حالاتها، وتتسلى بهم فى بعض نوباتها، غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم، حين تنصت إليهم، وهى على حق فيما تراه؛ فإن الشاعر الذى لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التى ليس فيها غير فرد وتر، فهى تنطق بصوت واحد من أصوات هذه الحياة، ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة، وأصدائها المختلفة المتجاوبة»[50].

مقاييس نقدية:

يستطيع القارئ المتأمل لما كتب العقاد من دراسات كثيرة متنوعة فى مجال الأدب والنقد، وجمع فيها بين التنظير والتطبيق أن يستبصر

ملامح رؤيته النقدية، ويرصد عددا من المقاييس الفنية التى كان يستند إليها، وينطلق منها. وكان لشعر شوقى - أبرز شعراء العصر الحديث - من دراسته وتحليله، نصيب موفور، وإن شئنا قلنا إنه كان المضمار الواسع الذى صال فيه العقاد بقلمه وجال، ومع ما شاب تلك الممارسات النقدية من تحامل حيناً، وتعسف حيناً آخر، كانت تجربة غنية ولا شك، دفعت حركة التجديد دفعة قوية إلى الأمام، وأسفرت عن ظهور المقاييس التى ألمحنا إليها، والتى كتب لها الذيوع بعد ذلك فى أوساط الدارسين.

على أن أغلب هذه المقاييس اهتدى إليها العقاد فى صدر شبابه، وواحد منها لم يتهيأ له اكتشافه إلا بعد أن استحصد تفكيره النقدى. والطريف أن هذا المقياس جاء من وحى الكلام عن شعر شوقى أيضاً، وإن كان معه حافظ إبراهيم هذه المرة، وذلك حين سئل العقاد بمناسبة الاحتفال بذكراهما عن مقام كل منهما بين شعراء العرب وشعراء العالم، وإلى أى حد غير الزمن من رأيه فيهما، وكان ذلك عام 1947 أى بعد خمسة عشر عاما من رحيلهما.

لقد جعل العقاد هذا المقياس أول مقاييس ثلاثة عامة يقيس بها الشعر، وفيه يقول: «إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة [أى الصادرة عن طبع وموهبة شعرية] لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه، ولكنه إذا ساواه فى هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى فى ترجمة فيتزجرالد لرباعيات الخيام»[51].

وبقدر ما نسلم بهذه الحقيقة نشير إلى أن العقاد يكاد يقتصر في هذا المقياس على الدلالة المعنوية وحدها، مغفلاً فى الوقت نفسه حقيقة

أخرى، مؤداها أن بناء العبارة فى لغة ما قد يكون له خصوصية فى تشكيل الدلالة، على نحو لا يتأتى مثلها فى اللغة المترجم إليها.

أما المقياسان الآخران فقد عرض لهما، وطبقهما فى دراساته الأولى، أحد هذين المقياسين هو وحدة القصيدة، وقد مر حديث شكرى فى هذا الموضوع، وتشبيهه للقصيدة بالصورة التى يضعها النقاش، وما يقتضيه فنه من توزيع الأضواء والظلال عليها توزيعا ملائماً، وهو حديث مقتضب لا يتجاوز سطورا قلائل؛ فى حين أفاض العقاد فى البيان، واسترسل فى القول، وجاءت عبارته واضحة الدلالة على ما ينبغى أن تكون عليه القصيدة من تماسك أبياتها، وإحكام بنائها. وكانت قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل التى مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما فى مأتم والدانى

هى التى أثارت هذا الموضوع فقد وصفها العقاد بالتفكك؛ وأن ليس هناك من رابط بين أبياتها سوى اتفاقها فى نسق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق بيتان، أو عدة أبيات متوالية فى معنى آخر، وهكذا تتفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتاً مبدداً، لا تنتظمه وحدة معنوية، وليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديم بعض أبياتها على بعض، أو تأخير بعضها عن بعض، لأنه ليس بينها من الارتباط المعنوى ما يتطلب ترتيبها بشكل معين. ويشبِّه العقاد هذا النمط من القصيد بالرمل المَهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله، أو وسطه فى قمته[52]، ورأى أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك، فقدم وأخر فى أبياتها ملتزما بعددها كله، وعلق على ترتيبها الجديد المخالف لترتيبها الأصلى عند شوقى، بأن القصيدة «لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت، وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظما»[53]

وفى مقدمة الحديث عن هذا العيب فى شعر شوقى - كما يراه العقاد - جاءت الفقرة التى تحدد طبيعة الوحدة التى ينشدها فى القصيدة، والتى ذاعت بعد ذلك باعتبارها من منجزات النقد العربى الحديث، وفيها يقول: «إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه؛ بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة؛ أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها»[54].

وإذا كان هذا التشبيه يعكس رأى العقاد حينذاك، أى فى أوائل العشرينات من القرن الماضى، فيما ينبغى أن تكون عليه وحدة القصيدة من صرامة، فقد تخفف منها بعد نضج تجربته، وجاء تعبيره عنها في أواخر الأربعينات فى صيغة مرنة يقول فيها: «إن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تُغيِّر أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثَمَّ تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه»[55].

والجدير بالذكر فى هذا المقام أن العقاد لم يستخدم، فى الموضعين، مصطلح «الوحدة العضوية» الذى غدا عُملة متداولة فى النقد العربى، منذ منتصف القرن الماضى تقريباً، وإنما الذى جرى به قلمه فى الديوان عبارتان اثنتان هما «الوحدة الفنية»، و«الوحدة المعنوية»[56]. وليس من المعروف على وجه اليقين أول من صك عبارة الوحدة العضوية، وإن كنا نرى أن تشبيه العقاد السابق للقصيدة بالجسم الحى ذى الأعضاء التى لا يغنى بعضها عن بعض، أسهم فى توليده وصياغته.

ومن جهة أخرى نرى أن لابن طباطبا العلوى من نقاد القرن الرابع الهجرى (ت 322هـ) عبارة دالة فى هذا الشأن، يقول فيها: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب، إذا نُقض تأليفها»[57]. بل إن الحاتمى وهو من نقاد القرن الرابع أيضاً (توفى عام 388هـ) قال كلاما مدهشا فى هذا الموضوع، حتى لنظن ظناً أقرب إلى اليقين أن العقاد قرأه واطلع عليه، فهو قد استخدم التشبيه نفسه الذى استخدمه العقاد؛ إذ قال: «فإن القصيدة مثلها مثل خَلْق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوَّن محاسنه، وتُعفِّى معالم جماله»[58].

ومع ذلك فإن النقاد العرب المعاصرين لم يلتفتوا إليه باعتباره مصدراً تأثر به العقاد فى هذه الفكرة، أو حتى من بين المصادر التى ارتادها. وإنما اتجهوا إلى اعتبار حديث العقاد عن وحدة القصيدة، بالمعنى الذى أشار إليه، وليد تأثره بما قرأ فى الثقافة الأوربية؛ فمحمد مندور (1927-1960) قال إن الوحدة العضوية فى القصيدة أصل من الأصول المشتركة بين العقاد وغيره من رجال مدرسة التجديد فى الشعر العربى الحديث[59]. وقريباً من ذلك ذهب محمد غنيمى هلال (1916-1968م) حين أشار إلى أنها كانت من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب، ثم أشاد بدور العقاد فى عمق دعوته إليها، بالقياس إلى ما جاء عنها فى كلام خليل مطران، وعبد الرحمن شكرى[60].

والواقع أن وصف ما ينبغى أن تكون عليه القصيدة من ترابط

وتماسك بالوحدة العضوية ، على النحو الذى بينه العقاد ، أمر بالغ الصعوبة، ولم يستطع هو شخصياً أن ينجزه فى شعره، وأغرى ذلك بعض الدارسين بأن يفعل فى إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل، فقدم فيها وأخر دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية؛ ودعا ذلك محمد مندور إلى القول بتعذر وجود الوحدة العضوية فى الشعر الغنائى الخالص، الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتحقق فى القصائد ذات الموضوع، الذى له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين، حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه[61].

ويتفق غنيمى هلال مع مندور فى تحقق الوحدة العضوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم، ويختلف معه فيما يتعلق بالشعر الغنائى؛ فهو يرى أن الوحدة العضوية تتحقق فيه أيضا مع شئ من الاختلاف؛ فهى فى الشعر المسرحى والملحمى أرسخ، ومقاييسها أوضح؛ «لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية، وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص، وتوالى الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه، أو جزءاً من الملحمة إلى غير موضعه انهار العمل الفنى من أساسه. أما وحدة القصيدة فمقياسها ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية»[62] وذلك أمر يحتمل قدرا غير قليل من المرونة.

على أن غنيمى هلال ما لبث أن اعترف بخلخلة هذه الوحدة فى الشعر الغنائى أيضاً؛ إما بغيابها تماماً كما هو الحال فى الشعر الرمزى؛ إذ ينتقل الشعراء الرمزيون أحياناً فى قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى، مع ضعف الرابطة المنطقية؛ وإما

بتساوى أجزاء القصيدة أو تقاربها فى بث الإحساس أو المعنى الذى يُراد بثُّه فيها، بحيث لو قُدمت بعض الأبيات على بعض لم تختل وحدة البناء الشعرى فيها[63]. ولو أننا تأملنا الشعر العربى المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذى يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذى نادى به العقاد فى أواخر العقد الثانى، وأوائل الثالث من القرن الماضى.

واستناداً إلى تعذر وحدة العمل الفنى بالمعنى الذى يوحى به وصفها بـ « **العضوية** »، سواء أكان العمل شعرا أم رواية أم مسرحية - أطلق أحد الباحثين المعاصرين عليه اسم **الاستعارة الطائشة**، ودعا إلى ضرورة التخلى عنه، والاكتفاء بكلمة «الوحدة» فقط[64] وفى محاولة منه لتتبع دلالة كلمة «العضوية» organic فى اللغة الإنجليزية، وما طرأ عليها من تطور، انتهى إلى خطأ ما ذكره بعض النقاد الإنجليز من أن الدلالة الحديثة للكلمة على إحكام بناء العمل وتكامله، أى اعتماد بعضه على بعض، بحيث لا تستطيع أن تمسه دون أن تسى إليه، إنما يرجع إلى كوليردج، ودلل على ذلك بأن استقراء ما كتبه كوليردج وشراحه المتخصصون يدلنا على أن همه فى استخدام الكلمة، وما تصرف منها organizing إنما كان منصرفاً إلى الدلالة على وحدة العمل الفنى، وتضافر العناصر المنوعة داخله. أما أنه كان يتصور العمل فى صورة كائن له أعضاء فذلك ما لم يشر إليه بهذا المصطلح وهذا المعنى، بل اقتصر على الإشارة إلى الحياة الداخلية للأدب التى تهبه الوحدة[65].

وقد ذكرنا من قبل أن العقاد لم يستخدم كلمة «العضوية» أصلاً، وفى الوقت نفسه وصف القصيدة بأنها «بنية حية»، على النحو الذى يلتقى فيه مع الفهم الصحيح لعبارة كوليريدج organic structure.

والأصالة فى الإحساس والفكر والتعبير مقياس آخر اعتد به العقاد. ونحن نتبين ذلك فيما أخذه على شوقى من سقوطه فى أسر

التقليد لمن سبقه من الشعراء، واعتبار ذلك عيبا ينتقص من شاعريته، فهذا العيب إذا تأملناه ليس إلا الوجه السلبى للأصالة التى نوهنا بها، ومن تلك الأبيات التى وصمها بالتقليد قوله فى رثاء مصطفى كامل:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمر ثان

فهو يراه مأخوذاً من قول المتنبى:

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته ماقاته وفضول العيش أشغال

ويذكر العقاد أن شوقى فى قوله:

والخلق حولك خاشعون كعهدهم إذ ينصتون لخطبة وبيان

شوه معنى أبى الحسن الأنبارى فوق تشويهه، وذلك حين قال فى رثاء الوزير أبى طاهر الذى صلبه عضد الدولة:

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهمُ قيام للصلاة

ويشرح تشويه شوقى للبيت فيقول: لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به، وإنما يفعل ذلك اللاعبون فى المعارض المتنقلة!

ويمضى العقاد فيذكر أبياتاً أخرى من قصيدة شوقى المشار إليها تنضح بالتقليد، لأبيات قالها شعراء سابقون كقوله:

لو كان يُحمل فى الجوانح ميت حملوك فى الأسماع والأجفان

فهو مأخوذ من قول شاعر من شعراء مصر الإسلامية، هو ابن النبيه، فى قصيدة له مشهورة، مطلعها:

الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجواد

والبيت الذى يشير إليه العقاد هو قوله:

دُفِنْتَ فى التُّرب ولو أنصفوا — ما كنت إلا فى صميم الفؤاد

ويضيف العقاد إلى وصمة التقليد التى رمى بها بيت شوقى، وصمة أخرى يصوغها بأسلوب ساخر لاذع، فيشير إلى أن معناه سخيف مرذول، شبيه بما تنظمه «عوالم» الأفراح فى أغانيها، حين تقول: «أحطك فى عينى يا سيدى وأتكحل عليك»!!

ومن تلك الأبيات التى يراها العقاد تحمل ملامح التقليد أيضاً قول شوقى:

لو كان للذكر الحكيم بقية — لم تأت بعدُ رُثيت فى القرآن

فهو ظل لبيت المعرى:

ولو تقدم فى عصر مضى نزلت — فى وصفه معجزات الآى والسور

وقوله:

لو صيغ من غرر الفضائل والعلا — كفن لبست أحاسن الأكفان

مأخوذ من قول مسلم بن الوليد:

وليس نسيم المسك ريًّا حَنُوطه — ولكنه ذاك الثناء المخلف

يقول العقاد: «فما أضاف شوقى إلى هذه المعانى سوى أنه جعل الأكفان تصاغ، وأنه تحذلق فقال:

فلو أن أوطانا تُصوِّر هيكلاً — دفنوك بين جوانح الأوطان

يريد: جسداً، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يدفن الفقيد النابه فيها!!»(66).

ويمكن القول بأن ما أسماه العقاد «**شعر الشخصية**» ليس فى

حقيقته إلا تجلياً من تجليات الأصالة بمعناها السابق، أو مظهراً من مظاهرها، وذلك مُفاد قوله فى تفسيره لذلك المصطلح بأن يكون الشعر دالاً على شخصية قائله، ومزاجه، وطبيعة رؤيته للحياة كما يحسها، ويتلقاها بشعوره لا بشعور غيره، «لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة، لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس، وخصوصية فى الذوق، تتجلى فى القوة أو الرهافة، أو العمق أو المضاء، أو الاختلاف كائنا ما كان، وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه فى كل شىء، كما تتشابه القوالب المصبوبة، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة»(67).

وقد ظل العقاد على إيمانه بهذا المقياس، وعده فى المقال الذى كتبه بمناسبة الاحتفال بذكرى شوقى وحافظ، وأشرنا إليه من قبل - ثالث المقاييس الثلاثة التى يعتد بها فى النظر إلى الشعر وتقييمه، وقال فيه: «إن الشعر تعبير، وإن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية؛ فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك «شخصية» صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير».

وتأسيساً على هذا المقياس ذهب العقاد إلى أن شعر شوقى كله يفتقد طابع شعر الشخصية بهذا المفهوم، فلا تستطيع أن تتبين فيه ملامح شخصيته التى يختلف بها عن سائر البشر، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه «شوقى» يخالف الأناس الآخرين، من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه. ولكنك قد تجد هنالك خلقاً، تسميهم ما شئت من الأسماء، وشوقى اسم واحد من سائر هذه

الأسماء»[68]. «شعر الشخصية» إذاً وجه إيجابى، وسمة تفرد وتميز للشاعر، يقابله «شعر الصنعة»، الشعر الذى تذوب فيه شخصية الشاعر، وتنطمس ملامحها، والعقاد يميز بين نوعين منه؛ أحدهما زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق، وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، وهو يصدق على ما ذكره العقاد من عيوب شوقى.

ونوع آخر قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه، لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة التى فيها كل مافى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان[69].

ومما أخذه العقاد على شوقى أيضاً وقوع الإحالة فى شعره، ويعنى بها فساد المعنى، وهى ضروب متعددة؛ منها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه. والواقع أن ما قلناه عن «التقليد» من أنه وجه سلبى لمبدأ إيجابى يصدق على الإحالة أيضاً؛ فهى بمعناها السابق ليست إلا الوجه السلبى لمبدأ «صحة المعنى واستقامته»، وافتقاده يعنى وقوع الإحالة فيه، أو فساد معناه، وذلك عيب من العيوب الأربعة التى رآها العقاد فى شعر شوقى.

ومن أمثلة الإحالة فى قصيدته التى قالها فى رثاء مصطفى كامل قوله:

السكة الكبرى حِيالَ رباهما منكوسة الأعلام والقضبان

فقضبان السكك الحديدية مطروحة على الأرض وليست قائمة على أرجل، حتى يمكن تنكيسها، على أنه لو صح تنكيسها لما كان فى ذلك دلالة كبيرة على الحزن؛ «إذ ما غَنَاء قول القائل فى رثاء العظماء إن الجدران أو العُمُد مثلا نكّست رءوسها لأجله؟»[70]

ومنها أيضا قوله:

إن كـــان للأخـــلاق ركن قـــائم فى هذه الدنيـــا فـــأنت البـــانى

يحمل العقاد على شوقى فى هذا البيت حملة شديدة، ويسخر منه سخرية مرة، ويرى أن ما اشتمل عليه من وصف مصطفى كامل لا ينطق به عاقل، فقد جعل منه وحده البانى للأخلاق فى كل ربوع الدنيا، وإذا وصف بهذا، وهو الزعيم السياسى، فبماذا يوصف النبى إذاً؟ على أن المدح بصفة ما من الصفات، بمثل هذا التعميم والشمول يجعل من الممكن أن يوصف بها أى كائن من البشر، وغير البشر أيضاً، لأنه قول عار عن الصدق، لا يختص به أحد دون أحد، ويتدرج العقاد فى بيان ما ينطوى عليه الوصف السابق من مبالغة مرذولة، فينفى أن يكون مصطفى كامل بزعامته السياسية قد أيقظ المصريين فى عصره، فإذا قيل مثلا إنه أيقظهم فى كل العصور فذلك لغو وسفه. فإذا تجاوزنا دائرة النهضة السياسية إلى دائرة الإصلاح الأخلاقى، وزعم شوقى أن ليس للأخلاق ركن قام فى هذه الدنيا إلا وهو من بناء رجل، ولد فى أواخر القرن التاسع عشر، وأنها من بنائه قبل مولده، وحيث لم تخطر له قدم، ولم يسمع لاسمه صدى فذلك شر من اللغو وأقبح من السفه[71].

ومن الإحالة أيضا قوله:

بالله فتش عن فؤادك فى الثرى هل فيـــه آمـــال لنا وأمـــانى

بين العقاد وجه فساد المعنى هنا، فيشير إلى أن السؤال لو كان بصيغة أخرى، بأن قيل: هل فى قلبك المدفون فى الثرى آمال لنا وأمانى؟ لكان مقبولاً، على الرغم من تفاهة معناه؛ أما الذى يُطلب منه أن يفتِّش فلا يصح أن يسأل هل فى قلبك آمال وأمانى إلا فى معرض التبكيت

والتأنيب ، كمن يقول لرجل يتحرك ولا يعى: يا هذا الذى يمشى، هل أنت حى؟[72]

ومن أبيات الإحالة أيضا قوله:

يُزجون نعشك فى السناء وفى السنا فكأنما فى نعـــشك القــــمـران

يأخذ العقاد أولاً على البيت أن الفقيد كان فرداً واحداً، فى حين أن القمرين اثنان، فمن كان الثانى فى النعش؟ كذلك يرى أن ليس هناك مسوغ للجمع بين «السناء» بمعنى الرفعة، و«السنا» بمعنى النور، فليس هناك مقابلة بينهما وبين «القمرين» (أى الشمس والقمر) فى الشطر الثانى؛ فالشمس والقمر كلاهما رفيع منير، فلو أنه قال «كأنما فى نعشك القمر» أو «كأنما فى نعشك الشمس» لما نقص فى الحالتين وصف من «ذينك الوصفين»، ويتساءل العقاد: كيف يكون النعش فى السناء والسنا، ثم يكون السناء والسنا فى النعش؟ ويضيف: «وما هذا الرثاء الذى لا يتم إلا بإلقاء الشمس والقمر من عليائهما ميِّتين؟ وليته رثاء يتم بهذه النكبات التى تزلزل الأفلاك. فما علمنا من فرق بين شعرائنا الذين يصفون العظيم فى كل حالة بأنه الشمس والقمر، وبين الطفل الذى يمدح كل ما يعرفه بأنه كالسكر؛ فالمدرسة سكر، والكتاب سكر، وأبوه سكر، وبيته سكر؛ كذلك شعراؤنا هؤلاء: مرثيهم شمس وقمر، وممدوحهم شمس وقمر، ومعشوقهم شمس وقمر، وأولادهم شمس وقمر، ولا اختلاف بين امرئ وامرئ، ولا بين حالة وحالة فى جميع هذه الأوصاف»[73].

ثمة أبيات أخرى فى القصيدة شرح العقاد وجه الإحالة أو فساد المعنى فيها ، لكن نكتفى بما قدمنا. والحق أن مطلب «صحة المعنى» الذى استخلصناه من كلام العقاد عما وقع فى شعر شوقى من «إحالة» وفساد فى المعنى، قد سبق إليه النقاد العرب قديماً، كما نرى فى كتاب

«الوساطه» للقاضى الجرجانى (290-366هـ) و«الموازنة» للآمدى (ت 370هـ)، وعده المرزوقى (ت 421هـ) فى مقدمته لشرح ديوان الحماسة ركناً من أركان عمود الشعر، وباباً من أبوابه السبعة، وعنى به: «ألا يكون فى المعنى اضطراب أو سوء ترتيب، أو انتقاض بعضه ببعض»(74)، وضرب بعضهم أمثلة لأنواع الخطأ التى يفسد المعنى الشعرى بها، وهو الخطأ التاريخى؛ والخطأ الناجم عن مخالفة العرف السائد، أو مخالفة العرف اللغوى(75). ولسنا نقول إن العقاد اقتفى أثر أولئك النقاد القدماء، وتتبع الأخطاء عينها فى شعر شوقى، وإنما نقول إن المبدأ فى جملته موجود فى النقد العربى القديم، وقد تمثله العقاد خير تمثل، وأحسن الإفادة منه فى نقده لشعر شوقى.

نشير أخيراً إلى ما أخذه العقاد على شوقى من «ولع بالأعراض دون الجواهر»، وهذا العيب فيما يرى العقاد، يشبه عيب «الإحالة» الذى سبق ذكره، والخلاف بينهما يكمن فى أنه قد يكون من السهل التفطن إلى «الإحالة»، فى حين «أن التفطن إلى هذا الضرب من العيب عسير على من لا يدركه بالبداهة، كما يعسر على الأطفال إدراك رزانة الرجال»(76). ومما ذكره مثالاً له من شعر شوقى فى القصيدة نفسها قوله:

لفُوك فى علم البلاد منكّساً جزع الهلال على فتى الفتيان
ما احمرَّ من خجل ولا من ريبة لكنما يبكى بدمع قان

عَلَم كل أمة رمز مجدها ووطنيتها، وهذا هو جوهره، أما هيأته ولون رقعته فذلك هو العرض، وهذا هو ما تعلق به شوقى فى بيتيه السابقين؛ فلم يأبه بمعنى الرمز فى علم مصر الذى التف به نعش مصطفى كامل، وإنما شغلته حمرة الهلال فى وسطه، فراح يتلمس لها تعليلاً يناسب الموقف، فزعم أنها نشأت من بكاء الهلال بدمع أحمر، فهو بكاء بالدم على موت زعيم الأمة وفقيدها العظيم.

ويقسو العقاد على شوقى إذ يقول: «ومن الغباء العجيب أن يصف هذا الرجل راية حمراء ملفوفة على نعش بطل من أبطال الوطنية، فيسرع بنفى الخجل والريبة عن احمرارها، كأنها ملفوفة على نعش راقصة، يخشى أن يظن بها الناس الظنون، وهى بريئة عفة إذ ما الذى يخطر على باله الخجل والريبة فى هذا المقام، وهو يرثى الرجل الذى يخاطبه قائلاً:

إن كان للأخلاق ركن قائم … فى هذه الدنيا فأنت البانى

ولكنها الغباوة لا تعلم إذا بدأت أين تنتهى بصاحبها وليت شعر شوقى إذا كانت رايتنا كالراية الفرنسية فماذا تراه كان يقول؟؟ أكان لا يرى للف النعش بها أى معنى، لأنها لا تبكى بدمع أحمر؟؟»[77].

على أن العقاد يرى أن وصف شوقى للعلم على هذا النحو ليس هفوة أو فلتة بدرت منه فى تلك القصيدة وحدها، وإنما هذا دأبه كلما وصف علماً، ويؤيد رأيه بسوق الأبيات التالية فى وصفه للهلال الأحمر:

كأن ما احمر منه حول غرته … دم البرىء زكى الشيب عثمانا

كأن ما ابيض منه فى أثناء حمرته … نور الشهيد الذى قد مات ظمآنا

كأنه شفق تسمو العيون له … قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا

كأنه من دم العشاق مختضب … يثير حيث بدا وجدا وأشجانا

كأنه من جمال رائع وهدى … خدود يوسف لما عفَّ وَلَهانا

كأنه وردة حمراء زاهية … فى الخلد قد فُتِّحت فى كف رضوانا

فالأبيات كلها بما اشتملت عليه من تشبيهات متوالية تدور حول لونى راية الهلال الأحمر: اللون الأحمر، وهو لون الهلال الذى يتوسطها، وقد ظفر بمعظم التشبيهات، واللون الأبيض الذى يمثل أغلب مساحتها، وليس له إلا تشبيه واحد. يعلق العقاد على الأبيات فيقول إن شوقى يمثل

راية الأمة وعنوانها بالوردة، وبالوجنة، وبالياقوت والمرجان فى لون الشفق. حتى الدم إذا ذكره يكون خضابا لشيبة أو دم عشاق.. وليته سلم بعد ذلك من عيوب اللفظ، فلم يخلق ليوسف خدوداً من حيث خلق الله له خدين، ولم يجعل للراية غرة ولا غرة لها، بل ليته طابق الواقع المحسوس؛ إذ هو قد وصف هلالا أبيض فى أثناء حمرة، والهلال الأحمر على عكس ذلك كما يدل اسمه عليه، لو أنه تنبه إليه»[78].

هذا الولع بالأعراض دون الجواهر فى المعانى الشعرية، الذى عابه العقاد على شوقى قريب مما أسماه عبدالقاهر الجرجانى قديماً «المعانى التخييلية»، إلا أن هذا الضرب من المعانى ليس معيبا عند عبدالقاهر، بل على العكس، كان موضع إشادته واستحسانه؛ لما فيه من دلالة على افتنان الشعراء فى المعانى، وسلوكهم فى التعبير عنها طرائق متعددة يتعذر حصرها، سواء أكان ذلك بأسلوب التشبيه أم بغيره[81]. وهكذا لم يسقط العقاد فى أسر النقاد العرب القدماء، ولم يحذ حذوهم حيثما كانوا، وإنما ظل محتفظا بفكره النقدى الذى قد يتفق مع ما ذهب إليه القدماء أو يختلف عنه.

الشعر.. وثيقةٌ شخصية وتاريخية:

سبقت الإشارة إلى ما أخذه العقاد على شعر شوقى من افتقاده الملامح الخاصة المميزة لشوقى عن غيره من سائر البشر، وأنه لهذا يعد من قبيل شعر الصنعة، أو شعر التقليد، وليس من شعر الشخصية. ونحن نرى أن ما قاله العقاد فى تفسير شعر الشخصية يؤول، عند تحليله وتمحيصه، إلى ما يقوله الأسلوبيون المعاصرون فى مجال التمايز والاختلاف بين أساليب الشعراء والكتاب، إذ يرجعون هذا الاختلاف إلى طريقة كل منهم، فى اختيار الألفاظ والتأليف بينها، بما يعكس نظام أفكاره

وحركتها فى نفسه؛ ذلك أن الأسلوب ليس الصورة اللفظية المنطوقة أو المكتوبة على الورق بمعزل عن الفكر، كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو الصورة اللغوية وقد تلبست بها الأفكار، والتحمت معها فى نسيج واحد، فهما معاً كل لا يتجزأ. واتهام العقاد لشوقى بأن شعره لا يحمل ملامح شخصيته الخاصة إنما يعنى أنه لم يخلق لنفسه أسلوباً ذا سمات لغوية خاصة، على مستوى المفردات والتراكيب، بها يتعرف القارئ إليه، وتصبح هى بصمته وتوقيعه الذى لا تخطئه العين. نقول هذا بغض النظر عما إذا كان العقاد مصيباً فى حكمه على شوقى أم غير مصيب.

شعر الشخصية إذاً بهذا المفهوم لا يرتبط بسيرة الشاعر وتجارب حياته الخاصة، وهذا ما نبه إليه العقاد نفسه حين قال: «فهم بعض من لا يفهمون أننا نعنى بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه، ويسرد فى كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أن يفهموا أنه هو كلام الشاعر الذى يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية، وأن يتسم بسمة، لأنه إنسان له ذوق وخالجة، وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها»[79]. وبوسعنا أن نضيف بناء على ما تقدم أن تعبير الشاعر عن الدنيا كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، لا يتجلى إلا فى أسلوبه بالمعنى الذى أشرنا إليه آنفاً.

إلا أن العقاد، لم يلتفت، كما هو واضح، إلى شعر الشخصية بهذا المعنى الأسلوبى، وفى الوقت الذى نفى فيه أن يكون المراد به حديث الشاعر عن نفسه، كما رأينا فى النص السابق، خالف هذا الرأى وناقد نفسه فى دراستين مشهورتين له، أحداهما «ابن الرومى» حياته من شعره (1930م)، والأخرى «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» (1937م).

وعنوان الكتاب الأول قاطع الدلالة على أعتماده على شعر ابن الرومى فى استخراج صورة حياته، التى أغفل المؤرخون قدرا غير قليل منها، ورأى هو أن شعره تكفل بإضاءة هذا الجزء، بالإضافة إلى اتساقه مع الجزء الآخر الذى سجله التاريخ.

وقد مهد للربط بين شعر ابن الرومى وسيرة حياته، بما يجعل من هذا الربط مبدأً أساسياً فى دراسة شخصيات الشعراء، ومقياساً تقاس به شاعرية الشاعر، ودلف إلى ذلك بأسلوبه الذى ينزع إلى وضع حقائق أو مقدمات عامة، تقود القارىء بمنطقيتها إلى التسليم بها، ليُعْبر منها إلى الغاية التى يرومها، فأنت تراه فى التمهيد الذى جعله مدخلاً إلى الكتاب يشير إلى «أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء، ويتفرق الإعجاب بينها بين القراء، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها، وهو بعدُ شاعر لا غبار عليه، لأنه يحسن نمطاً من الشعر تصح به الشاعرية: كالجمال فى الحسان يروقنا فى كل وجه بلون وسمة، وهو فى جميع الوجوه رائق جميل، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال، تحلو فى هذا الوجه ، وتحلو فى ذاك، ولا تشابه بينهما فى غير الحلاوة، ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها، ولا تتفق اثنتان منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات، وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال.

وإذ ضرب العقاد المثل بالجمال الحسى على النحو الذى رأينا، والذى لا نظن أن أحداً يمارى فيه راح يقيس الشعر عليه، من حيث تعدد مزاياه وتفرقها فى الشعراء، يقول: «وكذلك الشعر، يعجبنا فى كل شاعر بطراز مختلف، وهو شعر سائغ مستملح فى كل طراز. فالذى يعجبنا من المتنبى غير الذى يعجبنا من البحترى، والذى يعجبنا من هذين غير الذى يعجبنا من الشريف الرضى، أو من أبى العلاء، أو من أبى نواس، أو من ابن زيدون، والذى يستحق به كل واحد منهم صفة الشاعرية غير الذى

يستحقها به البقية، فقد تفرقت مزايا الشعر كما قلنا أيما تفرق، وامتنع الإعجاب بها جميعا على الحصر والتعريف.

غير أن المزية التى لا غنى عنها، والتى لا يكون لشاعر شاعراً إلا بنصيب منها هى مزية واحدة أو هى مزية نستطيع أن نسميها باسم واحد: وتلك هى «**الطبيعة الفنية**»[80] وهى «الطبيعة التى بها يقظة بينه بجوانب الحياة المختلفة».

وتبلغ هذه الطبيعة الفنية تمامها حين تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو يقل»[81].

فى هذه الفقرة الأخيرة أخذت «الطبيعة الفنية» معنى مختلفاً، فلم تعد متمحضة للدلالة على الربط بين الشعر وعالم الشعور والوجدان كما يفهم مما سبق، وإنما اتجهت إلى عالم الواقع، وغدا تمامها فى ارتباط الشعر بالواقع التاريخى للشاعر، وسيرة حياته، وأصبحت بهذا الاعتبار مقياس الشاعرية الحق عند ابن الرومى، سواء ما كان من شعره جيداً، أم ما كان منه رديئاً؛ والأمر عندئذ لا يخلو من تناقض آخر؛ إذ كيف يكون الشعر رديئاً، ويتوافر فيه عنصر الشاعرية الحق؟ لكن هذا ما يدل عليه كلام العقاد؛ فهو يقول:

«وابن الرومى شاعر كثير التوليد، غواص على المعانى، مستغرق لمعانيه، ولكننا لو سئلنا ما الدليل على شاعريته لكان غبناً له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد، والغوص، والاستغراق. فقد تحذف منه توليداته

ومعانيه، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية، فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه، والشاعر فى جيده ورديئه، والشاعر فيما يحتفل به، وفيما يلقيه على عواهنه، وليس الشعر عنده لباسا يلبسه للزينة فى مواسم الأيام، ولا لباساً يلبسه للابتذال فى عامة الأيام. كلا! بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه. فللردىء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه، والإبانة عن صحته وسقمه، بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده، وأدنى إلى التعريف به ، والنفاذ إليه، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته، ويحيا فى أسوأ أوقاته، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات»[82].

أنجز العقاد دراسته لشعر ابن الرومى طبقاً للغاية التى رسمها، فرأى فيه وثيقة أمينة يسد بها مواضع النقص فى سيرة حياته، فبعض جوانب هذه الحياة لم يرد فيه خبر من الأخبار، وبعضها جاءت الروايات فيه مفرطة الزيادة فى مواضع، ومفرطة النقص فى مواضع أخرى. يشرح العقاد ذلك فيقول: «فلا خبر عن صباه ولا عن دراسته، ولا عن أهله، ولا عن أمر مفصل موثوق به من أمور معيشته، وبغير هذه العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة، ولا يكمل تصوير رجل. وعلى هذه القلة فى الأخبار التى بين أيدينا لا نراها تسلم من الخطأ حيناً، ومن المبالغة أحياناً. فنحن - على حد المثل الذى اخترناه - كمن يؤتى له بعظام ناقصة ليبنى منها بنية جسم كامل، وفيها مع هذا عظام مدسوسة لا تدخل فى بنية الجسم الذى يراد تركيبه!

إلا أن ابن الرومى يعوضنا بعض العوض من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة منه ليست فى غيره من الشعراء: هى مراقبته الشديدة لنفسه، وتسجيله وقائع حياته فى شعره»[83].

وكان الفصل الثالث من الكتاب هو الذى تولى فيه العقاد هذه المهمة، فعرض فيه من خلال شعر ابن الرومى، وبالرجوع إليه، لأصله ونشأته، وتعليمه، ومزاجه وأخلاقه، ومعيشته، وتطيره، وعقيدته وهجائه لشعراء عصر وممدوحيه، وجاء عنوان الفصل: «حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره» بين الدلالة على ذلك.

وفى الدراسة الثانية «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ربط العقاد بين الشاعر وبيئته، وأعلن فى مقدمتها «أن معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة، فى كل جيل»[84]. ثم مضى إلى دراسة طائفة من شعراء الجيل الذى سبقه، وبعض هؤلاء الشعراء عاش فى القرن التاسع عشر فقط أمثال عبدالله فكرى (ت 1889)، وعبدالله نديم (1896)، وعلى الليثى (ت 1896) ومحمد عثمان جلال (ت 1898)، وبعضهم امتدت حياته إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، مثل عائشة التيمورية (ت 1902) ومحمود سامى البارودى (ت 1904) وآخرون امتدت حياتهم إلى العقد الثالث أو الرابع من القرن الماضى، كإسماعيل صبرى (ت 1923)، ومحمد عبد المطلب (ت 1931)، وأحمد شوقى (1932)، وحافظ إبراهيم (ت 1932).

والواقع أن ربط الشعر ببيئة الشاعر لا ينفصل عن ربطه بالشاعر نفسه، فى طباعه ومزاجه وتكوينه النفسى، فبين الجانبين علاقة حميمة لا سبيل إلى فصمها؛ ولهذا يختلط الكلام عن كل منهما بالآخر. والملحظ المهم أنه فى دراسته للبارودى على سبيل المثال - دعا القارئ إلى أن يستعرض ديوانه، فسوف يتبين له أن ليس له هناك بيت واحد إلا وهو يدل عليه، كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل عليه، كما وصفته لنا أعماله، وصوره لنا مؤرخوه. «وهذه - كما يقول - آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية.

فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذاً ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير».

ثم يصف العقاد طبيعة البارودى، فيقول «والبارودى كما عرفناه كان جندياً شجاعاً عاملاً، قد شهد الحروب وأبلى فيها البلاء الحسن أكثر من مرة، وكان إلى جانب شجاعته معروفا بالدهاء والحيطة، حتى لقد كان يجمع أحيانا بين ثقة الأمير وثقة الثائرين، وكان على العهد فى رجال الحرب مستخفاً بالحياة فى ميدان القتال محباً للحياة أيام السلم، مفرطاً فى حبها والمتعة بها ، كأنما يعوض أيام المخاطرة والمغامرة بأيام الرغد والنعمة»(85). ومضى بطريقته المعروفة فى توليد المعانى وسوق الحجج العقلية لتأكيد رؤيته، فتحدث عن البارودى فى طباعه وأخلاقه وتكوينه النفسى، مؤيداً ما يقول بنصوص من شعره.

وهكذا كانت رؤية العقاد للشعر فى الكتابين، باعتباره وثيقة شخصية وتاريخية ، يمكن التعويل عليها، والثقة بها فى الترجمة لحياة الشاعر، وبناء سيرته الذاتية، ووصفه، حين يحقق ذلك، مرة ببلوغة «تمام الطبيعة الفنية»، ومرة أخرى بأنه «آية الشاعرية الأولى»؛ هذا فى الوقت الذى نفى فيه عما أسماه "شعر الشخصية" الشعر الذى يراه آية تميز الشاعر وتفرده - أن يتحدث فيه الناظم عن شخصه، ويسرد فى كلامه تاريخ حياته كما قدمنا؛ وهذا هو التناقض الذى يبدو لنا أنه وقع فيه.

ومهما يكن فإن العقاد ، قدم فى الكتابين منهجا طريفاً فى التعامل من النص الشعرى لم يعرفه الدرس الأدبى فى ثقافتنا العربية من قبل، على الرغم من المآخذ التى توجه إليه، والتى سنبينها عند الكلام عن نظرية إليوت النقدية فى المبحث التالى. ومع أن بعض النقاد العرب المتقدمين من أمثال ابن سلام (139-231هـ)، والقاضى على بن العزيز

الجرجانى (ت 366هـ)، قد فطنوا إلى أثر البيئة فى الشعر، كالقول بأن شعر البادية يغلب عليه طابع الخشونة والجفاف، وأن شعر الحضر تغلب عليه الرقة واللين، أو تفسير قلة الشعر فى الطائف ومكة بقلة الحروب التى تعد عوامل مثيرة لتدفقه على ألسنة الشعراء، فإن ذلك لا يعدو أن يكون إشارات معدودة عابرة، لا تجدى كثيراً فى هذا المقام، ولا نظن أن العقاد قد أفاد منه.

أما الذى أفاد منه حقاً، وتأثر به فهو ما قرأه عند أعلام الرومانتيكيين الإنجليز، ولاسيما كوليردج (1772-1834) الذى كان يقيم علاقة وثيقه بين ذهن الكاتب وعمله، كما كان يقيم علاقة وثيقة أيضا بين الكاتب وبيئته[86].

وربما يضاف إلى ذلك إفادته بطريق غير مباشر من بعض كبار النقاد الفرنسيين فى القرن التاسع عشر الذين تبنوا هذا الاتجاه النقدى فى مجمله، وخاصة سانت بوف (1804-1869) وهيبوليت تين (1828-1863) اللذين أظلهما عصر الحركة الرومانتيكية وانضم أولهما إليها ردحاً من الزمن، فقد كان سانت بوف معنيا بالبحث فى العمل الأدبى عن شخصية مؤلفه؛ إذ كان يؤمن بأن وظيفة النقد الأدبى «هى النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته، بحيث يفهمه قراءه، وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب، أو كما يقول هو: «يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به».. وهو يعتمد فى ذلك على الملحوظات الدقيقة فى حياة المؤلف ليبين: أى نوع من الناس هو، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية، ودلالة الصور التى يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه»[87].

وأما هيبوليت تين فقد كان يرى أن البيئة أحد عوامل ثلاثة ترجع إليها خصائص كل شعب فى أدبه وفنه، والعاملان الآخران هما الجنس،

والدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضى، أو تأثير الماضى فى الحاضر، والبيئة هى العوامل الطبيعية والسياسية والاجتماعية التى تحيط بالجنس البشرى المعين[88]. وإذا صح تأثر العقاد بهذه الفكرة فإنما هو من قبيل التأثر بروحها العام، وليس التطبيق الحرفى لها.

إبراهيم عبد القادر المازنى (1890-1949م):

على الدرب نفسه الذى سار عليه عبدالرحمن شكرى والعقاد، فى الإيمان بتدفق الشعر من الوجدان والشعور، سار المازنى أيضا؛ فالشعر ليس كلاما أجوف رُصَّت كلماته رصاً، وإنما هو شعور يجيش فى النفس، ومايزال يتنامى بين جوانحها حتى يثقل حمله على الشاعر، فيتطلع بشغف إلى لحظة المخاض، وبانبثاق الشعر يتحرر الشاعر من هذا العبء، فتهدأ نفسه ويستريح. وعبارة المازنى فى هذا الصدد واضحة لا شية فيها. يقول: و«هل الشعر إلا خاطر لا يزال يجيش فى الصدر حتى يجد مخرجاً، ويصيب متنفساً»[89].

والمازنى هنا ينظر إلى الشعر من أحد طرفى العملية الإبداعية، وهو الشاعر، لكنا نراه بعد ذلك يلتفت إلى الطرف الآخر وهو المتلقى، فيجعل استجابة المتلقى للشعر عدلًا يكافئ الإحساس الذى يصدر عنه الشاعر؛ فالشعر هو ما يصدر عن عاطفة الشاعر، أو يستثير عاطفة المتلقى، ولن يُولَّد الشعر هذا التأثير بالطبع إلا إذا كان مفعماً بإحساس الشاعر نفسه، وذلك ما عبر عنه العقاد بأن الشاعر من يَشْعُر ويُشعِر. وبالمثل قال المازنى: «وكذلك لابد فى الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها فى نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا هكذا فقد خرج من الشعر كل ما هو (نثرى) فى تأثيره، أو ما كان فى جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة، ولا هو مما يوقظ عواطف القارئ

ويحرك نفسه ويستفزها، مثل شعر الحوادث اليومية الذى وَله به حافظ وأشباهه ممن لا يفهمون الشعر، ولا ينظرون إلى أبعد من أنوفهم، ولا يرمون إلى غير الكسب، ومجاراة العامة من القراء والكتاب ومن الأميين أيضاً، ومثل شعر المديح الذى اكتظت به دواوين شعراء العرب، ومثل مزدوجة أبى فراس الطردية التى يقول فى أولها:

أنعت يوما مرَّ لى بالشام	**ألذ ما مر من الأيام**
دعوت بالصقار ذات يوم	**عند انتباهى سحرا من نومى**
قلت له اختر سبعة كباراً	**كل نجيب يرد الغبارا**
يكون للأرنب منها اثنان	**وخمسة تغرد للغزلان**
واجعل كلاب الصيد نوبتين	**يُرسل منها اثنان بعد اثنين**
ردوا فلانا وخذوا فلاناً	**وضمنونى صيدكم ضمانا**

إلى آخر هذا الهراء السخيف، فإن هذا الكلام ليس من الشعر فى شىء، وإن كان موزونا مقفى» (90).

ولسنا نسلم للمازنى بما ذهب إليه من إسقاط ما ذكَر، من فنون الشعر على إطلاقها، فلئن صح إسقاط شعر الصيد والطَّرَد مثلاً، واستبعاده من فن الشعر جملة لخلوه من العاطفة ليبدون ذلك صعباً فى شعر المديح.

فبعض هذا الشعر نابع من عاطفة صادقة، كما يتطلب المازنى، فكيف يستبعد من دائرة الشعر؟ كذلك شعر الحوادث اليومية ليس بالضرورة أن يكون الشاعر قد نظمه مجاراة للعامة، وإنما قد يمس عاطفة إنسانية عميقه تبدأ من الخاص وتنتهى إلى العام، فيكون الشعر حينئذ جديرا بهذه التسمية. ولسنا نتفق معه كذلك فى اعتبار الشعر العارى عن

العاطفة بمنزلة النثر؛ فهناك من النثر فى القديم والحديث ما يطاول الشعر فى قوة تأثيره الشعورى، اللهم إلا إذا كان مراده بالنثر ذلك المستخدم فى التعبير عن الحقائق العلمية، أو مستهلكاً فى أغراض الحياة اليومية. والغريب أنه اعترف بأن كثيراً من الكلام المنثور يشبه الشعر فى تأثيره، لكن يبقى الوزن عنصراً جوهرياً فى الشعر، أو هو «جثمان الشعر»، على حد تعبيره، وليس «ثوباً يخلعه الشاعر على معانيه» بما يعنى إمكان انفصال كل منهما عن الآخر ، فالشعر لا يقوم إلا بالوزن، وهذا ما يقتضيه تشبيهه بأنه جثمان الشعر، ويختلف الأمر قليلاً فيما يتعلق بالقافية، لا بمعنى أن المازنى يجيز تجرد الشعر منها ، وإنما يجيز تنوعها فى القصيدة الواحدة، على نحو ما يحدث فى القصيدة المقطعية، أو ذات القوافى المزدوجة. ويعلل المازنى الالتزام بالوزن فى الشعر بأن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ، ولكنهما نشآ منه، ولا شعر إلا بهما ، أو بالوزن على الأقل[91].

وكما كان إلحاح شكرى والعقاد على أهمية العاطفة فى الشعر، وأنها عصبه الأساسى دافعا لكليهما إلى التنبيه إلى دور الفكر فيه، لئلا يتوهم متوهم أن الشعر عاطفة وكفى، وأن لا مجال للفكر فيه - صنع المازنى كذلك ، فأكد دور الفكر فى الشعر، وأنه يلازم العاطفة ولا ينفك عنها، فلا يُتصور شعر بغير فكر. لكنه من جهة أخرى أشار إلى أنه لا ينبغى أن يخلص الشعر للفكر، لأن ذلك ضد طبيعة الشعر. يقول المازنى:

« (وبعد) فإن الشعر مجال العواطف، لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين فيه بفيض القرائح، ويتحفَّى

بنتاج العقو ، وجَنَى الأذهان، ولكن سبيل الشعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ووزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه، أو العاطفة التى أثارته»(92).

واعتداد المازنى بالعاطفة معياراً للشعر الصحيح عنده دفعه إلى إنكار موقف جمهور كبير من معاصريه الذين كانوا يعادون المذهب الجديد، متشبثين ببعض المقولات الذائعة، لدى النقاد العرب القدماء، من أمثال «المعانى الشريفة» التى يقاس بها الشعر، فيُستجاد أو يُستهجن، تبعاً لوجودها فيه أو عدم وجودها. رفض المازنى هذا الموقف، وندد بأصحابه، مبينا لهم أن الذى يعوَّل عليه فى الشعر إنما هو تعبيره عن صاحبه، وما يعتمل فى نفسه من مشاعر وأحاسيس، بغض النظر عن طبيعتها ومستواها. يقول: «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسَمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ وهل «كل» مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعانى ورفيع من الأغراض؟ وكيف يكون معنى شريف، وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه؟ فكل معنى صادق شريفُ جليل»(93).

لقد ربط المازنى الشعر بالمتلقى، كما ربطه بالشاعر نفسه، كما ذكرنا من قبل، فجعل تأثر المتلقى بالشعر واستجابته له أمارة على جودة الشعر وحسنه، ثم حاول النفاذ إلى الوسيلة التى يتأتى بها للشعر تحقيق التأثير فى المتلقى، فلم يقل فى البدء إلا عبارة مقتضبة ، ذكر فيها أن واسطة الشعر ولبوسَه الجمال، وأشار إلى أن هذه المسألة كثيراً ما يغفلها الكتاب والنقاد والشعراء أيضا(94)، فماذا قدم هو فى هذا الموضوع؟ الواقع أن سبيله لم تكن واضحة، وإنما غامت رؤيته واضطرب أمره،

وتذبذب بين منازع متباينة من التفكير؛ فأنت تراه يشبِّه عمل الشاعر بعمل صانع الديباج الذى «يُوشِّى عمله بمختلف التصاوير، و«مُتناسبها، ليكون أملأ للعين، وأوقع فى النفس، وأعلق بالقلب»، كذلك الشاعر «يلائم بين أطراف كلامه، ويساوق بين أغراضه، ويبنى بعضها على بعض، ويجعل هذا بسبب من ذاك لتكون عبارته أفعل باللب، وأملك للسمع والقلب، وأبلغ فى التأثير»[95].

وهذا الكلام يقع قريباً مما قاله النقاد العرب القدامى، ولاسيما عبدالقاهر الجرجانى فى بيان معنى «النظم»، وهى النظرية التى تمثل عبقرية الأداء الفنى فى اللغة العربية، فى الشعر وغيره من ألوان التعبير. بيد أن حديث المازنى لا ينبئ عن إدراكه لها تمام الإدراك، بل إنا نراه يتراجع عما يوحى به تشبيهه السابق لعمل الشاعر، بعمل صانع الديباج، ليعود إلى الرؤية النقدية التقليدية للشعر، وهى أنه «كلام موزون مقفى يدل على معنى»؛ والنتيجة المباشرة لذلك أن الإبانة عن المعنى هى أساس المفاضلة بين الشعراء، فأفضل الشعراء - كما يقول - «أقدرهم على إبلاج المعنى ذهن القارئ»، ولا يتم ذلك إلا بالبعد عن الغرابة فى اللفظ، والغموض فى المعنى، وهذا ما قاله البلاغيون العرب القدماء، وعبارة المازنى فى هذا الصدد تقول: «فما كان أقرب فى تصوير المعانى، وأظهر فى كشفها للفهم، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقاً فى الإيضاح عن الطلب، وأعجب فى وضعه، وأرشق فى تصرفه، وأبرع فى نظمه كان أولى وأحق بأن يكون "مؤثرا"»[96].

ويفرق المازنى بين عمق الفكرة وغموضها، فعمق الفكرة قد يكون مانعا من فهمها، لكنه سائغ مقبول، فى حين أن الغموض يكون عيبا سواء فى الشعر أم الكتابة؛ فكلاهما «كلام»، والأصل فى الكلام أنه

«مجعول للإبانة عن الأغراض التى فى النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يُتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح فى الإبانة عن المطلوب»(97).

ويتذبذب رأى المازنى هنا مرة أخرى، فبعد ربطه عنصر «التأثير» فى الكلام بعامة ببراعة اللفظ ورشاقة العبارة، يستدرك على مقولته تلك بما ينفى أن يكون ذلك «التأثير» مقصوراً عليهما، فقد يتحقق بدونهما، إذ قد يكون الكلام حسناً «مؤثراً»، ويتفق له ذلك من غير رشاقة ولا نضارة، ويستند فى ذلك إلى قاعدة لغوية معروفة فى تراثنا القديم، هى أن الألفاظ أوعية للمعانى»، ويرتب عليها نتيجة منطقية: «فأحسنها أشفُّها وأشرقُها دلالة على ما فيها».

ويمضى المازنى فى هذا السياق مؤكداً ما سبق من أن المتكلم قد يبلغ بالعبارات العارية عن ألوان الجمال البديعى ما لا يبلغه الكلام المنمق، بل إن الإسراف فى تحسين الأسلوب وتجميله قد يغمض المعنى، ويحول دون وصوله إلى المتلقى، كما هو الحال فى كثير من استعارات أبى تمام. وبهذا يدخل المازنى فى فلك النقد العربى القديم، ويقتفى آثار رجاله، فى الاستشهاد لتكلف الاستعارة وقبحها، ببعض نماذج من شعر أبى تمام، وللنوع المقابل، وهى الاستعارات المصيبة أو التى وقعت موقعها، بنماذج أخرى من القرآن، ومن شعر أبى تمام نفسه، وشعر البحترى. بل إنه فى سيره على درب النقاد القدماء لم يفطن إلى أن بعض ما ساقوا من أمثله للاستعارة المصيبة كقوله تعالى: **﴿هن لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾** لا يعد فى التحليل البلاغى الدقيق، من الاستعارة، وإنما من تشبيه التمثيل.

ثم مايلبث المازنى أن يعود إلى نقطة البداية مرة أخرى فيقرر الأهمية الكبيرة لجيشان عاطفة الشاعر من أجل بلوغ التأثير المنشود فى

نفس المتلقى، ويأتى بناء العبارة الشعرية فى المرتبة التالية من الاهتمام. والواقع أن موضوع «جيشان» العاطفة أو «فورانها»، وما إلى ذلك من أوصاف تدل على صدقها أو قوتها، وفتورها أو ضحالتها أمر لا يمكن قياسه أو إدراكه بشواهد ملموسة، فى حين أن تركيب الجملة ونظم الأسلوب يصلح أن يكون شاهداً حياً على دلالات معينة، وهذا هو أساس فكرة النظم عند عبدالقاهر، وما ألمحت اليه عبارات المازنى نفسه، وكأنى به يضع عيناً على النظم عند عبدالقاهر، وعيناً أخرى على مقولة أن الشعر تدفق عاطفى التى قالها ووردز وورث أحد رواد الرومانتيكية. ولنتأمل الاقتباس التالى من كلامه: «وتأثير العبارة لا يكون بحسن تأليفها، وجودة تركيبها، وجمال وصفها، فإن ذلك وحده - على شدة الحاجة إليه - غير كاف، بل لابد للشاعر، كما أسلفنا، أن تكون نواحى نفسه جائشة بما يحاول أن ينسجه من خيوط الألفاظ، ولهذا كان المديح ثقيلا على النفس، ممجوجاً فى الأذن إلا فى الندرة القليلة، والفلتة المفردة، فليست فضيلة التأثير براجعة إلى ارتباط الكلم بعضها ببعض، وتناتج ما بينها، ولا إلى خصائص يصادفها القارئ فى سياق اللفظ، وبدائع تروعه من مبادئ الكلام ومقاطعه، ومجارى الفقر ومواقعها، وفى مضرب الأمثال ومساق الأخبار، ولا إلى أنك لا تجد كلمة ينبو بها مكانها، أو لفظة ينكر شأنها. بل فضيلة التأثير راجعة أيضاً، وفى الغالب إلى شعور جم، وإحساس قوى بما يجرى فى الخواطر، ويجيش فى الصدر، وإلى القدرة على إبراز ذلك فى أحسن حُلاه»(98).

ويظل حديث المازنى بعد ذلك يتردد بين الفكرتين، التنويه بصدق العاطفة وفيض الإحساس من جهة، والالتفات إلى قوة التأدية اللغوية وجمال النظم من جهة أخرى، حتى إنه ليستعين فى هذا الصدد بأشهر ما جاء فى كلام عبد القاهر من تشبيهات، وهو تشبيه الكلام غُفْلا من أى

نسق تركيبى، بالذهب أو الفضة (الخام) قبل صوغ أى منهما فى شكل سوار، أو خاتم وما إليهما من أصناف الحلى، فصورة كل منها هى التى تعطى الذهب أو الفضة كياناً وقيمة معلومة: «فإنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تخلص المعانى من أكدار الشبهات، ولا يتم استيلاؤها على هوى النفوس إلا بما يحدث فيها من النظم، وإذا كان لا معنى إلا باللفظ، فما أحراه أن يكون مشرقاً محكم الأداء!»[(99)].

هذا التأرجح فى نظرة المازنى إلى الشعر؛ تارة بأنه بنية لغوية فحسب، وتارة أخرى بأنه تدفق للمشاعر والأحاسيس، دون زيادة على ذلك - يبدو لنا مظهراً مما وصفه به الدكتور محمد مندور من تقلب العواطف، وبخاصة فى صدر حياته ، وقد أفضى به ذلك إلى أن تكون له شخصيتان؛ إحداهما المازنى القديم نجدها فى شعره وفى معاركه النقدية بخاصة، والأخرى المازنى الحديث نجدها فى قصصه ومجموعة مقالاته، وهو المازنى الثائر الساخر.

وفى إطار هذا المعنى يفسر الدكتور مندور تراجع المازنى عما كتبه فى نقد حافظ إبراهيم، من مقالات نشرها فى الصحف سنة 1913 ثم جمعها ونشرها فى كتيب عام 1914-1915 بعنوان «شعر حافظ»، فقد حمل عليه فى تلك المقالات حملة ضارية[(100)]، ثم مالبث بعد بضع سنوات أن تراجع عما كتبه ، وود أن لو طويت هذه الصفحة من تاريخه[(101)]، وسجل موقفه هذا بأسلوب طريف شائق.

ففى خاتمة كتابه «حصاد الهشيم» الذى صدرت طبعته الأولى عام 1924 راح المازنى يعلل إيراد مقال له[(102)] فى الكتاب، كان فى الأصل مقدمة لكتابه «شعر حافظ» الذى سبق له التخلص مما بقى من نسخه،

ببيعها إلى أحد البقالين بالأقة، معزيًا نفسه بأن ما سوف يحصل عليه فى المقابل من جبن الرومى وزيتونه أحق بهذا النقد! وما كان له أن يفعل ذلك إلا لاستهانته بما كتب والعمل على نسيانه.، ويصف المازنى تلك الواقعة بقلمه الساخر فيقول: « .. ثم مضت عشرة أعوام وبعض عام، وشرعنا نطبع «حصاد الهشيم» هذا، وإنا لماضون فى ذلك إذ جاءنى صديق يعودنى، وكنت مريضاً، وأطلعنى على صحيفة ينشر فيها بعضهم نقداً لشعر حافظ، وأكثره مسروق من قديم نقدى!! وسألنى الصديق: «أأنت الكاتب؟ قلت: «كلا!».

قال: «إذاً فهى سرقة يحسن التنبيه إليها».

وألح علىَّ فى ذلك، فقلت له: «اسمع! زعموا أن لصاً تسلل إلى بيت فألفاه أفرغ من فؤاد أم موس ! وعز عليه أن ينقلب صفر اليدين، أو كما يقول العرب رحمهم الله، أو ما شاء فليصنع بهم، خالى الوفاض بادى الأنفاض، فواصل البحث وهو مَغيظ مُحْنق، فما راعه إلا رجل فى بعض الغرف مختبئ فى ركن، ووجهه إلى الحائط، فلما ثابت إليه نفسه بعد الدهشة، قال: لعله لص مثلى وضحك! ودنا منه فلم يتحرك، فوضع يده على كتفه فى رفق، وسأله: «من أنت يا هذا؟ وماذا تصنع هنا؟».

فاستدار الرجل وقال، ووجهه إلى الأرض: «أنا صاحب البيت!! وقد شعرت بدخولك وأدركت غرضك فتواريت منك خجلاً!!».

وأنا يا صديقى كصاحب هذا البيت العارى! أستحى أن أنبه إلى سطو صاحبنا المتلصص على نقدى، مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصا أن يكونوا قد نسوه من أنى أنا كاتب ذلك الهراء القديم! ومن أجل ذلك أهب للصِّ ما عدا عليه ويزِّنى إياه، وما أسهل أن يهب المرء غير شىء!! فضحك صاحبى وانصرف! وخطر لى بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة»[103].

والذى يبدو لنا أن أن ما ذهب إليه الدكتور مندور من تقلب عواطف المازنى وسرعة انفعاله فى مجال النقد الأدبى بخاصة يصلح أن يكون تفسيرا لموقفه هذا ؛ فلم يكن هذا التراجع ناشئاً عن اعتراف منه بالخطأ، ورغبة فى العودة إلى ما يراه حقاً وصواباً، وإنما مرده إلى تلك الطبيعة التى فطر عليها ؛ فهو فى نقده لحافظ أخذ يدلل على ما يتسم به شعره من صنعة وتقليد للقدماء، بالموازنة بينه، وبين شعر شكرى الذى يعده مثالا للمذهب الجديد فى الشعر، ويتبعها بأبيات أخرى لحافظ فى نفس المعنى أو قريب منه، مبرزاً ما فى شعر شكرى من قوة وجمال، وما فى شعر حافظ من ضعف وقصور. ثم حدثت الخصومة بينه وبين شكرى التى أشرنا إليها من قبل، واندفع المازنى إلى الهجوم على صاحبه فى مقالين له فى «الديوان» تحت عنوان «صنم الألاعيب»، أشار فيهما إلى مافى شعره من عيوب على نحو يناقض إشادته به واستحسانه له من قبل، وهذا هو سر تنكره لما كتبه من نقد لشعر حافظ ، ومحاولته اطراح الموضوع برمته[104]. وكأنما أراد بذلك أن يُسْدل ستار النسيان على أحكامه السابقة التى امتدح فيها شعر شكرى فى تضاعيف نقده لشعر حافظ.

بقيت الإشارة إلى نقطة أخيرة فى تفكير المازنى النقدى، وهى نقطة تتعلق بغاية الشعر عنده، وخلاصة ما ذهب إليه فيها أن الشعر يحقق للمتلقى غايتين، أولاهما المتعة واللذة، وتلك غاية قريبة لا يكاد الناس يختلفون عليها منذ أقدم العصور. الغاية الثانية أطلق عليها اسما غريبا هو «الفكرة الدينية»، وهو لا يعنى بها المعنى الحرفى للعبارة، أى ما جاءت به الأديان السماوية من القيم والمثل ، وإنما المراد السمو بالفكر، والارتقاء بالتصور؛ فالدين يهدف إلى تهذيب النفس البشرية من النقائص، وتطهير الروح من الشوائب، وبلوغها مرتبة عليا من الكمال،

وتلك هى الغاية التى يطمح الشاعر إلى بلوغها، فالدين يسعى إلى تطهير الروح بالصلاة والصوم، وما إليهما من الشعائر، والشعر يعمل على تطهيرها بالعواطف والأحاسيس.

ولعله لهذا المعنى ارتبط الشعر بالدين منذ سالف العصور، فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والسبل المقدسة[105].

ويمضى المازنى فى بيان التقارب والتباين بينها، مستنداً فى ذلك إلى أقوال بعض المفكرين الغربيين من مثل قول أحدهم: «كل عصر من عصور المدنية تغلب عليه (فكرة) حيوية غامضة، ولكنها أبدا تحاول أن تتكشف للناس فى مظاهر حياتهم، وفى قوانينهم، وآدابهم ودياناتهم، وتلك هى وسائطها المترجمة عنها»؛ وقول ثالث فى الفرق بين الشعر والفلسفة: «الشاعر يترجم فى الأغانى عن عواطف العصر وإحساسه بالخير والجمال والحق، وهو يعبر عما يجيش بصدور الجماعة من الخواطر الغامضة، ولكنه لا يستطيع أن يوضحها لأنه أحس منهم، ولكنه ليس أقدر على تفهمها، وما يتفهم هذه الخواطر الغامضة إلا الفلاسفة، ولو أن الشاعر استطاع أن يقف عليها، ويكشف عنها لصار فيلسوفا لا شاعراً[106].

ويصل المازنى بتقرير هذا التقارب بين الشعر والفلسفة إلى ما سبق أن أعلنه من قبل، وهو أن الشعر ليس إحساسا فحسب، وإنما هو فكر وإحساس معاً، ومما يؤيد ذلك ظهور نوابغ الشعراء فى عصور الثورات والقلاقل والاضطرابات، لأنها عصور تموج بالفكر، فكل ثورة أو انقلاب إيذان بمولد فكرة أو مذهب يحسه الناس جميعاً، فينشأ الشعراء ليعبروا عن هذه الفكرة أو المذهب، وليشرحوا للناس آمالهم فى الحياة وفى المستقبل. وذلك من خلال مشاعرهم وأحاسيسهم، وليس بالتعبير عن الأفكار تعبيراً مجرداً.

الهوامش

1) الديوان (فى الأدب والنقد) دار الشعب ط 4 ص 4.

2) انظر فى أسماء القصائد والمقالات المنتحلة مقدمة ديوان «الخطرات» الطبعة الأولى 1916 ص 373، وانظر فى موضوع الجفوة والقطيعة بينه وبين شكرى مقدمة نقولا يوسف جامع ديوان شكرى ومحققه، طبعة منشأة المعارف بالإسكندرية 1960 ص 9-10، ومقدمة الجزء الثانى من ديوان المازنى، مراجعة محمود عماد، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب ص 119-120، وكتاب الدكتورة نعمات فؤاد، أدب المازنى، الخانجى، ط الثانية 1961 ص 97-108.

3) انظر نعمات فؤاد، أدب المازنى ص 102.

4) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 189، 190.

5) انظر Rene wellek, A History of Modern Criticism, vol; 2, p. 188.

6) النقد والنقاد والمعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص 147.

7) مطلع قصيدة له بعنوان «عصفور الجنة»، فى ديوان «أناشيد الصبا» ط أولى ص 266. وديوان شكرى الذى جمعه وحققه نقولا يوسف، بعد وفاة شكرى، يتألف من ثمانية أجزاء، أو هى ثمانية دواوين جمعها نقولا يوسف فى مجلد واحد، هى: ضوء الفجر 1913، لآلئ الأفكار 1913، أناشيد الصبا 1915، زهر الربيع 1916، الخطرات 1916، الأفنان 1918، أزهار الخريف 1919، أما الجزء الثامن أو الديوان الثامن فيضم ما نشره الشاعر فى حياته من القصائد، فى الصحف والمجلات بعد عام 1919، ولم ينشر معظمه فى الواقع إلا بعد عام 1935 ولو أنه نظم قبل هذا التاريخ. انظر ديوان شكرى تحقيق نقولا يوسف، الطبعة الأولى 1960 ص 675.

8) الجزء الثالث: «أناشيد الصبا» ص 226.

9) انظر مقدمة «أناشيد الصبا» ص 209.

10) السابق ص 210.

11) مقدمة الجزء الرابع «زهر الربيع» ط 1916 ص 288.

12) السابق ص 289.

13) مقدمة الجزء الرابع 287.

14) ديوان شكرى، الجزء الرابع، المقدمة ص 287-288.

15) ديوان على محمود طه، دار العودة 1987 ص 11.

16) ديوان شكرى، الجزء الخامس «الخطرات» ص 362.

17) انظر السابق ص 363.

18) البيت من القصيدة الرابعة والخمسين من ديوان «سِقط الزَّند» ومطلعها:

إن كنت مدعيا مودة زينب — فاسكب دموعك ياغمام ونسكبِ

انظر شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القسم الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 1132.

19) شروح سقط الزَّند، القسم الأول ص 435-437.

20) البيت من قصيدة يمدح فيها البحترى الخليفة المعتز، وقبله قوله:

أحْسِن بدجلة منظراً ومخيَّماً — والغَرْدِ فى أكناف دجلة منزلا

خَضِل الفناء متى وطئت ترابه — قلتَ: الغمام انهلَّ فيه فأسبلا

حشدت له الأمواج فضل دوافع — أعجلن دولابيه أن يتمهلا

تبيض نُقْبته ويسطع نوره — حتى تكل العين فيه وتنكلا

الغَرِد: بناء للمتوكل، خضل: ندى وابتل فهو خضل، الفناء: الساحة أمام البيت، الدوافع: أسافل الأرض السهلة حيث تندفع وتتجمع السيول، الدولاب: كل آلة تدور على محور، النقبة: المراد به هنا الوجه أو اللون، تنكل: تنكص.

21) الأبيات فى شرح ديوان الحماسة للمرزوقى، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ج 2 ص 903-904.

22) الجزء الخامس «الخطرات» ص 364.

23) الجزء الخامس الخطرات ص 364.

24) السابق ص 369-370.

25) الجزء الخامس: الخطرات ص 369.

26) الجزء الخامس/ الخطرات ص 366-367.

27) عيار الشعر تحقيق عباس عبدالساتر، بيروت دار الكتب العلمية ص 11، ومخض المعنى: قلبه وتدبره.

28) المجلة المصرية فى عددها الصادر سنة 1900 نقلاً عن النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ط 3دار النهضة العربية 1964 ص 409-410.

29) ديوان الخليل، الجزء الأول، بيروت، دار مارون عبود 1975 ص 10.

30) النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر ص 87.

31) مراجعات فى الآدب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى 1966 ص 6.

32) انظر مجلة الكتاب، دار المعارف للطباعة والنشر عدد أكتوبر 1947 ص 1505 وانظر خلاصة اليومية، مكتبة عمار، ط أولى 1968م - 1388هـ ص 166-167.

33) انظر الطبعة الأولى 1913 ص 97.

34) مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى «لآلى الأفكار» ص 153.

35) مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى ص 103-104.

36) انظر مقدمة ديوان «وحى الأربعين» ص 3-4، وانظر محمد خليفة التونسى ، فصول من النقد عند العقاد ، مكتبة الخانجى ، القسم الثالث ص 164-166.

37) فصول من النقد عند العقاد، القسم الثالث ص 230.

38) مقدمة ديوان «عابر سبيل» بيروت، دار العودة ص 5-6، و«فصول من النقد عند العقاد»، القسم الثالث ص 171.

39) انظر مقدمة ديوان «عابر سبيل» ص 6، وفصول من النقد عند العقاد ص 170. و«الباقلاء»: الفول. ونرى أن التشبيه الثانى لا يعطى الدلالة التى يقصدها العقاد؛ فالعسل والفول من الأطعمة الشعبية التى هى فى متناول كل الطبقات ، وليست من الأصناف الغالية الثمن التى يعز على المعدم الحصول عليها، بحيث ينظر إليها باعتبارها طعام المترفين الذى يغبطهم عليه.

40) السابق، الصفحة نفسها، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.

41) عابر سبيل ص 6-7، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.

42) انظر محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون ص 125.

43) الدكتور إبراهيم عبدالرحمن، مناهج نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997ص 180 والعبارة موهمة بأن ابن الرومى وأبا العتاهية من شعراء القرن الرابع الهجرى، وليس هذا صحيحاً بالطبع، فابن الرومى من شعراء القرن الثالث (221-283هـ) وأبو العتاهية من شعراء القرن الثانى وأوائل الثالث (213130هـ).

44) مقدمة ديوان «بعد الأعاصير»، دار العودة ص 8.

45) السابق ص 9.

46) انظر ديوان بعد الأعاصير ص 10، وفصول من النقد عند العقاد القسم الثالث ص 182.

47) فصول من النقد عند العقاد ص 237.

48) فصول من النقد عن العقاد ص 234.

49) فصول من النقد عند العقاد ص 235.

50) فصول من النقد عند العقاد ص 236.

51) مقال: «معراج الشعر» لعباس محمود العقاد، مجلة الكتاب، إصدار دار المعارف للطباعة والنشر عدد خاص (أكتوبر 1947) ص 1506.

52) انظر الديوان ص 132.

53) انظر السابق ص 136.

54) السابق ص 130.

55) «معراج الشعر» مقال بمجلة الكتاب، مرجع سابق ص 1506.

56) انظر الديوان ص 130، 141.

57) عيار الشعر تحقيق عباس عبدالساتر، بيروت، دار الكتب العلمية ص 129.

58) النص منقول من كتاب العمدة لابن رشيق، تحقيق النبوى شعلان، الخانجى ط أولى 2000/1420 جـ 2 ص 775-776.

59) انظر الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، دار نهضة مصر ص 23.

60) انظر النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية ط 3، 1984ص 409-410.

61) انظر النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر ص 104، وانظر أيضاً ص 108-109.

62) النقد الأدبى الحديث ص 401.

63) انظر السابق ص 412.

64) انظر محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالية للنشر 1996 ص 41-42.

65) انظر السابق ص 43.

66) معنى البيت أنه إذا ذكر الإنسان بعد موته فإن ذلك حياة ثانية ل ، وأن كل ما يحتاج إليه الإنسان فى هذه الحياة إنما هو طعامه الذى يقتات به، وما زاد عن ذلك فضول لا غناء فيه.

67) الديوان ص 148-150.

68) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، نهضة مصر ص 157.

69) السابق ص 149-150.

70) انظر شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 149.

71) الديوان ص 142.

72) انظر الديوان ص 142-143.

73) انظر السابق ص 144.

74) الديوان ص 146.

75) محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقى على ديوان الحماسة، ليبيا، الدار العربية للكتاب ص 63.

76) انظر محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص 176 والمراجع المبينة به.

77) الديوان ص 151.

78) الديوان ص 153.

79) السابق ص 152-153.

80) انظر أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر ص 267 وما بعدها. وانظر كتابى التعبير البيانى رؤية بلاغية نقدية الطبعة الخامسة، مكتبة الآداب ص 111 وما بعدها.

81) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 157.

82) ابن الرومى حياته من شعره، المكتبة التجارية، الطبعة السادسة 1970-390 1 ص 3-4.

83) ابن الرومى حياته من شعره ص 4.

84) السابق ص 7.

85) السابق ص 69.

86) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 3.

87) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص 122.

88) انظر محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة ص 46.

89) محمد غنيمى هلال، الأدب المقارن، القاهرة نهضة مصر للطباعة والنشر ط3 ص 53-54.

90) انظر السابق ص 59 وما بعدها.

91) الشعر غاياته ووسائطه، تقديم ودراسة مدحت الجيار ، الطبعة الثانية 1986 ص 66.

92) السابق ص 73-74.

93) انظر الشعر غاياته ووسائطه ص 77.

94) الشعر غاياته ووسائطه ص 72.

95) حصاد الهشيم، دار المعارف ص 190-191.

96) الشعر غاياته ووسائطه ص 77.

97) الشعر غاياته ووسائطه ص 78.

98) السابق ص 79.

99) السابق، الصفحة نفسها.

100) الشعر غاياته ووسائطه ص 81.

101) الشعر غاياته ووسائطه ص 86.

102) يذكر أن حافظ إبراهيم أوغر صدر صديقه حشمت باشا وزير المعارف على المازني بسبب هذه المقالات، فأصدر أمره بنقله من المدرسة الثانوية التي كان يعمل بها مدرساً للغة الإنجليزية إلى مدرسة دار العلوم، ليعلم مبادئ اللغة الإنجليزية لطلابها المبتدئين، وحمل هذا الإجراء المازني على تقديم استقالته من مهنة التدريس، وإيثار العمل بالصحافة إلى نهاية حياته.

103) انظر النقد والنقاد المعاصرون ص 148-151.

104) المقال بعنوان «تقليد القدماء» ص 187.

105) حصاد الهشيم ص 242-243.

106) انظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ص 157-159.

107) الشعر غايته ووسائطه ص 92.

108) الشعر غاياته ووسائطه ص 94-95.

* * *

في أدب ونقد

«ما بعد - الكولونيالية»

خالد سليمان

(1)

المصطلح والدلالات والآفاق

ربما يكون من المفيد التذكير بأن كلمة (ما بعد) (Post)، قد أصبحت، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أشبه ما تكون (بيافطة) تصدرت مجموعة من المصطلحات، من مثل:

- « مابعد - المرحلة الصناعية» (Post Industrial).
- « ما بعد - البنيوية» (Post - Structuralism).
- «ما بعد - الحداثة» (Post - Modernism).
- «ما بعد - الماركسية» (Post - Marxism).
- «ما بعد - الكولونيالية» (Post - Coloniaslism).

وما تعنيه هذه المصطلحات، بعد اقترانها بـ «ما بعد» أنها تمثل فلسفة، وأيديولوجية، وفكراً، فيه اختلاف عما كان في المرحلة السابقة لـ «ألمابعد».

ويعود الفضل في تحديد فضاء «ما بعد - الكولونيالية» إلى كتاب إدوارد سعيد (1935-2003م) «الاستشراق» (Orientalism)، الذي نشر للمرة الأولى في عام 1978، حيث أصبح هذا المصطلح يشير إلى حالة مشروطة معينة، وإلى الكتابات التي تنظر لهذا الحالة[1].

وفيما يخص مصطلحنا هنا «أدب ونقد ما بعد الكولونيالية» فإنه

يغطي كل مجالات الثقافة، وخاصة في المجتمعات التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، والتي جاءت رداً على الثقافة الغربية الاستعمارية، التي أعطت لنفسها حق التفوُّق والاستعلاء على كل ما عداها من ثقافات لدي الشعوب التي استعمرتها، في آسيا. وإفريقيا، وأستراليا، وأمريكا، بما فيها الشمالية والجنوبية.

ولعل المفهوم الذي قدمه مؤلفو كتاب: The Impire Writes back Theory and Practice in Post Colonial lit[2]. وهم ثلاثة من بين أبرز المنظِّرين لهذا الحقل من الدراسة، يوضح بشكل كاف دلالات هذا المصطلح، ومجالاته، حيث يحددون مفهومهم للمصطلح، بقولهم:

«نحن نستخدم مصطلح «ما بعد كولونيالي» (Post Colnialism) ليغطي كل مجالات الثقافة المتأثرة، ماضياً وحاضراً، بالعملية الاستعمارية، من اللحظة التي بدأت فيها تلك العملية، وحتى الآن[3].

وهذا ما يجعل من دراسات «ما بعد - الكولونيالية» حقلاً دراسياً واسعاً. وبكلمات أخرى، فإن دراسات «ما بعد الكولونيالية» هي دراسة كلية للنصوص [بالمعنى الشامل لكلمة نص] التي تساهم، أو ساهمت، في السيطرة على الحضارات والثقافات الأخرى؛ وكذلك النصوص التي أتت، أو تأتي، رداً على تلك النصوص، بهدف تصحيح أو تصويب ما تحاوله النصوص المسيطرة المتمثلة في الخطاب الغربي؛ أو ما عبر عنه الناقد الأمريكي من أصل هندي «جايارتي تشاكرفورتي سبيفاك» (Gayarti Chakravorty Spivak) بقوله: «اعترافنا الأيديولوجي بالخطأ كما هو اعترافنا بالحقيقة»[4]. وبالتالي، فإن التركيز يبدو منصباً على النواحي الأيديولوجية والسياسية أكثر مما هو منصب على، أو موجه إلى، النواحي الجمالية. لكنه أيضا معني بربط تحديد الجمالي بأيديولوجية هذا الجمالي.

وبشكل ما، فإن الدراسات الثقافية ودراسات «ما بعد الكولونيالية» تتلاقى مع هدف ظلت الدراسات المقارنية تسعي إليه وتطلبه، أو ما ينبغي أن تكون عليه؛ لكن مثل هذا الهدف ظل بعيداً، وذلك بسبب تبعية الأدب المقارن اللصيقة بالقيم والقوانين والمفاهيم والثقافات الأوروبية وأقرب الخطوط في المفاهيم التي تدخل ضمن حقل الأدب المقارن، هي تلك الآراء التي كان قد نادى بها واحد من أبرز أعلام الدراسات المقارنة، وهو الفرنسي «رينيه إيتامبل» (Rene Etiemble)، والتي دعا فيها إلى وجوب إيجاد دراسات مقارنة عالمية تثير الأسئلة حول الظاهرة الاستعمارية، وتقوم بفحص الآداب الأخرى الواقعة خارج دائرة الآداب الأورو- أمريكية. ويرى إيتامبل أنه لا يوجد نظام أو مفهوم معرفي لم يتأثر بالنموذج الكولونيالي. وعليه، فإن كل المفاهيم والمجالات المعرفية، ابتداء من علم الإنثروبولوجيا وانتهاء بعلم رسم الخرائط، يجب إعادة النظر فيها، من خلال وجهة نظر تهدم بنيتها الكولونيالية[5].

***

يذكرنا المؤسسون لأدب ونقد الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» بأن ما يقارب من ثلاثة أرباع سكان العالم يعيشون اليوم في عالم حددت لهم التجربة الاستعمارية فيه نمط حياتهم، ومجالات سياساتهم. وإذا كانت التجربة الاستعمارية، قد تركت آثارها الحياتية: الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، بشكل واضح وجلي، على الأمم التي وقعت تحت السيطرة الاستعمارية لفترة ما، فإن إدراك تأثيرها في البنية العقلية لتلك الأمم، ليس على مثل تلك السهولة التي نستطيع رصدها أو إداكها في الأوجه السياسية والاقتصادية.

والأدب، يوفر لنا الطرق الأكثر أهمية التي تعكس هذا التأثير المستتر، وقد وظفه الجانب المستعمِر، توظيفاً ماهراً وماكراً قي لغته وفي

ثقافته، في رسم صورة دونية وهامشية للطرف «الآخر». ونحن العرب جزء من هذا الآخر. وقد نلنا في تلك الصورة الدونية نصيباً وافراً، ليس فقط في كتب الرحلات والأسفار، والشعر، ولكن في وسائل الثقافة والاتصال المعاصر[6]:

«وتمثل معظم الصور العرب دائماً بأعداد ضخمة. لا فردية، لا خصائص أو تجارب شخصية. الهيجان والبؤس الجماعيين، أو الإشارت والحركات اللاعقلانية (والشاذة حتى اليأس، وبالتالي). وخلف هذه الصور جميعاً يتربص خطر الجهاد المهدِّد. والعاقبة: الخوف من أن المسلمين (أو العرب) سوف يحتلون العالم».

كما أن كتابات هذه الشعوب التي كانت مستعمرة، وكذلك فنونها من رسم ونحت وموسيقى، تشكل مصدراً يعكس كيفية ودرجة تأثر هذه البنية الفكرية والثقافية بالتجربة الكولونيالية[7].

إن كلمة «تأثر» هنا، تشمل رصد قطبين أو مجالين يبدوان متناقضين، أو يتجهان في مسارين متعاكسين:

الأول: هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمَرة كطرف متأثر بالثقافة المستعمِرة، ومتقبل لها.

والثاني: هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمَرة كطرف مقاوم للثقافة المستعمِرة. ذلك أن الثقافة المستعمَرة لم تظل في كل الحالات، ولدى معظم الشعوب التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، ثقافة مستقبِلة للثقافة الغربية المستعمِرة، بل تحولت إلى ثقافة رافضة لكثير من التصورات والتقنيات التي ألصقتها بها ثقافة المستعمِر؛ وبالتالي، فإن هذه الثقافات أنتجت خطاباً أدبياً مضاداً للخطاب

الإمبريالي. وعليه فإن، رصد جوانب الرفض لدى الثقافة المستعمَرة، وما قامت، أو تقوم به من دور في تعرية المفاهيم التي أنتجتها الثقافة المستعمِرة، والرد عليها، هو جزء مهم في أدب ونقد «مابعد - الكولونيالية».

وفق هذا التصور، فإن آداب كثير من البلدان والشعوب التي خضعت للتجربة الاستعمارية الغربية، كالبلدان الإفريقية والعربية والآسيوية، وغيرها، يمكن النظر إليها من خلال كونها آداب «مابعد - كولونيالية». ذلك أن ما يتصف به كل أدب من هذه الآداب من سمات مشتركة مع غيره، خارج نطاق خصوصية كل منها، من حيث كونها خرجت بصورتها الحالية من التجربة الاستعمارية، ومن خلال تأكيدها على الاختلاف عن تلك الافتراضات والصور النمطية التي أنتجها المركز الإمبريالي عنها، واكتسبت هذه الافتراضات والصور النمطية شرعية المسلمات عنده.

ومما يقع ضمن هذه التسمية، أي «أدب ما بعد - الكولونيالية»، كما تذهب موسوعة «جونز هوبكنز لنظرية الأدب والنقد» أدب ما يسمى «العالم الثالث»[8] و«خطاب الأقليات» و«أدب المقاومة».

أن تكون مستعمراً، يقول «وولتر رودني» (Walter Rodeny) يعني «أن تختفي من التاريخ». مثل هذه المقولة رددها الكتاب والنقاد المنشغلون بالدراسات الـ «ما بعد - كولونيالية» منذ الخمسينيات من القرن العشرين.

إلبرت ممّي «(Albert Memmi) على سبيل المثال، يقرر، وهو يعرِّف حالة المستعمَرين بأن «أخطر لطمة أو كارثة يعانيها المستعمَرون هو وضعهم خارج التاريخ»[9]. وعليه فإن الكتابات الـ «مابعد -

كولونيالية» هي تلك الوسائل والطرق البطيئة والمؤلمة والمعقدة، التي ينتجها هؤلاء المستعمرون ليشقوا طريقهم لدخول التاريخ الحديث، الذي هو في حقيقته أوروبي الصنع وبالتالي فإنها عملية: **أداتها** الخطاب، **وغاياتها** التصويب والتصحيح.

هذا المفهوم يجعل من الدراسات الـ «ما بعد - الكولونيالية» تحوُّلاً في النظر إلى ما كان يعتبر تأكيداً أو يقيناً في نظرة المستعمِر إلى المستعمَر. وهي استراتيجية في التحليل، ومحاولة لبيان أو إظهار ما كان ناقصاً أو مغيَّباً في التحليلات السابقة التي أنتجها الخطاب الاستعماري. وبالتالي، فإنها محاولة لإعادة صياغة هذا الخطاب وتصحيحه. وهذا ما يجعل منها فرعاً مختلفاً عن غيرها من الدراسات الأدبية المألوفة. إنها دراسة مثيرة للنقاش والجدل، لمجموعة من المشكلات المجردة المتداخلة والمتضمَّنة في الخطابات المستجدة المعاصرة، التي أشرنا إليها قبل قليل.

وقد ارتأى بعض الدارسين تصور إطار عام يتضمن مجموعة من الأسئلة أو المحاور، التي يمكن أن تُناقشها الدراسات النقدية للنصوص الأدبية التي تندرج ضمن هذا الحقل؛ آخذين بعين الاعتبار أن كل نص هو الذي يفرض نمط الأسئلة التي يثيرها، والتي يمكن أن يُقرأ من خلالها. وما اقترحوه من أسئلة، ليس أكثر من يافطات إرشادية للدارس في اقترابه من النص[10]:

(1) هل النص، موضوع التحليل، نص منتج من «المستعمِر»، أنتجته إيديولوجية «المركز»، أم هو نص منتج من «المستعمَر» أنتجه «الهامش» كرد فعل على إيديولوجيات المركز وممارساته؟

(2) كيف يقوم النص، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بتمثيل الجوانب المختلفة للاضطهاد الاستعماري والإمبريالي؟ وهناك اهتمام

خاص غالباً ما يوجه إلى تلك النواحي التي يتداخل فيها الاضطهاد السياسي بالاضطهاد الثقافي؛ كما يمكن أن تتداخل مثلاً في سيطرة «المستعمِر» على اللغة، وعلى وسائل الاتصال، ووسائل المعرفة في البلاد «المستعمَرة».

(3) كيف يضيء النص مشكلات الهوية الـ «ما بعد - كولونيالية»، بما في ذلك العلاقة بين «الهوية الذاتية» (personal Identity)، وكذلك بعض القضايا الأخرى، مثل «ازدواجية الوعي» (double consciousness) و«الهجنة» (hybridity).

(4) ما الذي يكشفه النص عن الآراء السياسية، وعن المقاومة النفسية للبلدان المستعمَرة ضد مستعمريها، وذلك بغرض زرع هذه المقاومة ونشرها وتعزيزها، والمحافظة على استمراريتهامن قبل الفرد، ومن قبل الجماعة؟

(5) ماذا يكشف النص من قنوات تتم من خلالها عمليات التباين الحضاري. هذه القنوات التي يتشابك فيها العرق، والدين، والطبقة الاجتماعية، والعادات، والمعتقدات، مشكلة بهذا التشابك أو الاختلاط ناتجاً هو «الهوية الفردية» (individual identity). هذه الاختلافات والتباينات هي التي تشكل إطار تصوُّرنا وإدراكنا لذواتنا وللآخرين، وللعالم الذي نعيش فيه. وهنا يمكن أن تكون «الآخرانية» (othering) مجالاً ماثلاً ومناسباً للدراسة.

(6) كيف يستجيب النص، أو كيف يعلّق على الشخصيات والموضوعات والافتراضات المعيارية الخاصة للعمل الأدبي المنتج من قبل «المستعمِر».

(7) هل هناك أوجه شبه ذات دلالات بين آداب الأمم التي خضعت لتجربة

استعمارية؟ والمرء يستطيع، على سبيل المثال، أن يقارن بين آداب الشعوب التي تعرضت أراضيها للغزو الاستعماري، أو تعرضت للسلب. وكذلك يمكن له أن يقارن بين الأدب الذي أنتجته الشعوب الأوروبية «البيضاء» خلال فترة استعمارها للبلدان الأخرى. وبإمكان المرء، على سبيل المثال، أن يقوم بالمقارنة بين هذه الأبواب معاً، لينظر فيما إذا كانت التجربة الاستعمارية قد خلقت عناصر مشتركة في الهوية الثقافية، من شأنها، أي من شأن هذه العناصر أن تتفوق في قيمتها وأهميتها على اختلاف العرق والجنس.

(8) كيف يهيمن النص «المعياري» الغربي على الإيديولوجية الكولونيالية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يهدد هذا النص المعياري الإيديولوجية ذاتها؟ وذلك من خلال تمثيله للعقلية الاستعمارية، وكذلك من خلال سكوته على حالة الاستعمار للشعوب المستعمَرة. وهل يعلّمنا النص شيئاً من الإيديولوجية الاستعمارية أو الإيديولوجية المعادية لها، وذلك من خلال توضيحها لأي مفهوم من المفاهيم الـ «ما بعد - كولونيالية».

(2)

الخطاب الأدبي: علامات على الطريق

تطورت آداب «مابعد - الكولونيالية» خلال عدة مراحل تزامنت مع مراحل الوعي القومي الوطني، مراحل الوعي الإقليمي، ومع مشروع التأكيد على وجوب الافتراق عن «المركز» الإمبريالي.

خلال الفترة الإمبريالية، كانت الكتابة بلغة «المركز» المستعمِر أمراً محتّماً لايمكن تجنبه. وبطبيعة الحال، فإن هذه الكتابات قد أنتجتها أو

كتبتها طبقة نخبوية جاهلة، كل ما كان يميزها أو يعطيها هويتها هو اقترانها بقوة المستعمِر.

وهكذا فإن أولى النصوص الأدبية التي كتبت في تلك البلدان المستعمرة، وباللغة الجديدة، أي لغة المستعمر، هي نصوص غالباً ما كانت إنتاجاً من قبل من يمثلون تلك القوة الاستعمارية: مستوطنون من الطبقة الحاكمة، أو رحّالة يرتادون المناطق التي تشد الأنظار، أو موظفون إداريون، أو جنود، أو حتى من مرافقي النساء البيض من زوجات الموظفين الأوروبيين[11].

وعلى الرغم مما تحمله هذه النصوص من وصف تقريري مفصل لطبيعة البلاد، وجمالها، أو عاداتها، أو لغتها، فإنها تظل نصوصاً منحازة «للمركز»، وتعلي من شأن «الموطن المستعمِر» على حساب «الموطن المستعمَر». وعلى مستوى أعمق، فإن ادعاءات كتّاب هذه النصوص بالموضوعية، كانت تهدف، وبكل بساطة، إلى إخفاء الخطاب الإمبريالي ضمن ما يقومون بخلقه. وهذا ينطبق تماماً على الأعمال الأدبية من قصائد وقصص «روديارد كبلنج» (Rudyard Kipling) فعلى سبيل المثال، في قصيدته التي حملت عنوان «الكريسماس في الهند» (Christmas In India) يخلق الوصف المثير للكريسماس في قلب الحرارة الملتهبة في الهند سياقاً أو مناخاً يثير غياب نظيره، أي أجوائه في إنجلترا. وعليه، فإن الواقع اليومي الهندي لم يكتسب قانونية الحضور إلا من خلال غياب الدال[12].

والمرحلة الثانية من النتاج الأدبي داخل تطور الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» كان ذلك الأدب الذي أنتج من قبل مواطنين، أو من قبل منبوذين، تحت مظلة الترخيص الإمبريالي. إذ إن جزءاً كبيراً من النثر ومن الشعر، الذي أنتج من القرن التاسع عشر في الهند، على سبيل المثال، قد

أنتج من قبل هنود من الطبقة العليا، ممن تثقفوا بالثقافات البريطانية، أو بثقافة وأدب الإرساليات التبشيرية[13]. واعتبروا أن مجرد الكتابة بلغة الثقافة المسيطرة، كفيلة بأن تنقلهم إلي مصاف الطبقة المميزة. كما أن جزءاً من هذا الأدب، في الوقت نفسه، قد كتب من قبل من كان منبوذاً سجيناً، كما في حالة الكاتب الروائي «جيمس توكر» الذي كتب رواية (Ralf Rashleigh) وهو يقضي عقوبة السجن في أحد السجون الأسترالية، وبتشجيع من حاكم المستعمرة التي كان يقضي العقوبة في سجنها[14].

ومن خصائص النصوص الأدبية في هذخ المرحلة في أدب «ما بعد - الكولونيالية» صعوبة رصد الإمكانيات الكامنة في موضوعاتها الهادفة للتغيير، وذلك على الرغم من أن هذه النصوص تعالج موضوعات قوية، مثل قسوة نظام المحكومية، كما في رواية توكر، ومثل موضوع استئصال أو تشويه ثقافات الأمم المستعمرة، كما في رواية تشاكا (Chaka) للكاتب الروائي توماس موفولو (Thomas Mofolo) أو إبراز وجود تراث ثقافي أقدم وأعرق وأشمل من التراث الأوروبي. وأحد أسباب هذه الصعوبة يكمن في أن كلاً من الخطاب المتوفر، وكذلك ظروف إنتاجيته في مجتماعات الـ «ما بعد - كولونيالية» في تلك المرحلة المبكرة، كانت تقيد احتمالية التعبير عن المشاعر المعادية للمؤسسة المستعمِرة، وهي التي تقرر الشكل المقبول، وبالتالي السماح بطباعته. ولهذا فإن النصوص التي خرجت للوجود في تلك الفترة، كانت من النوع الذي ظل ضمن القيود التي فرضتها تلك المؤسسة، أو ضمن الحدود التي سمحت لها.

أما في المرحلة الأخيرة، أي الفترة التي سبقت استقلال كثير من البلدان الإفريقية والآسيوية، أو أعقبت هذا الاستقلال. فقد بدأنا نرى

صورة لا تتحكم فيها قيود الحجر والمنع، فانطلق كتابها يصورون كل جوانب التجربة الاستعمارية، متخلّصين من تلك القوة المقيدة التي كانت تحكمهم في السابق، وبلغة جديدة ومميزة.

مثل هذا التوجه الجديد للغة، يمثل أهم الملامح والخصائص في ولادة نصوص أدبية «ما بعد - كولونيالية» متميزة في تقنياتها، ولغتها، ومضوعاتها. ويذكر الدراسون في هذا الخصوص، رواية الكاتب النيجيري «آموس توتوالا» (Amos Tutuola) التي حملت عنوان «سكّير خمر التمور» (The Palm Wine Drinker). وقد أثارت هذه الرواية انتباهاً واسعاً، وفضولاً كبيراً حول الأدب «الأنجلو- أفريقي»[15].

وفي نهاية الخمسينات، وبالتحديد، في عام 1958م، صدرت رواية «شينوا أشبي» (Chinua Achebe) «الأشياء تتهاوى». (Things Fall Apart) وقد أصبحت هذه الرواية نصاً «نموذجاً» يحكي كيفية قيام مؤلف أنثروبولوجي بـ «فبركة» الطرف الآخر. وتبين بوضوح عدم موضوعية، وعدم أمانة ودقة المؤرخين الغربيين في رسم صورة «الآخر»، ممن ينتمي إلى حضارة أو ثقافة أخرى، يراها ذلك المؤرخ، أو العالم، أو الرحالة، حضارة دونية، وهامشية، وطفيلية، لا تتساوى مع حضارته الغربية، حضارة «المركز»[16].

(3)

الخطاب النقدي: من التأسيس إلى النظرية

على الرغم من أن المصطلح «Post Colonialism» لم يستخدم بلفظه إلا في عام 1985م، وذلك من قبل الناقد الأسترالي «سيمون ديورنج» (Simon During) في مقالة له بعنوان «بلوغ اليابسة» (Landfall)[17]، إلا أن الدراسات الـ «ما بعد - كولونيالية» كانت قد

بدأت في التشكل والظهور منذ بدايات العقد الخامس من القرن العشرين.

ومنذ ذلك التارخ، أي منتصف الثمنينات، بدأت الدراسات تستخدم المصطلح بلفظه، وأصبحت الكلمة «ما بعد - الكولونيالية» تظهر في عناوين مجلات ودوريات مختلفة؛ كما أصبح المصطلح مقبولاً في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، واستعمل بشكل موسّع ومعمّق في مجموعة من المقابالات مع ناقد أمريكي مشهور، من أصل هندي، هو «جايارتي تشاكر فورتي سبيفاك» (Gayarti Chakravorty Spivak) حملت عنوان «ناقد مابعد الكولونيالية» (The Post - Colonial Critic) ونشرت في كتاب بهذا العنوان في عام 1990م[18].

وبدايات هذا الخطاب أل «ما بعد - كولونيالي»، كما يرى الدارسون، يمكن إرجاعها أو وصلها ببدايات العقد الخامس من القرن العشرين، حين كانت المؤسسة الأكاديمية الغربية لصيقة بأعمال أدبية معينة، من مثل مسرحية «صموئيل بيكيت» (Samuel Beckett) الشهيرة «في انتظار جودو» (Waiting for Godot) ومتماشية مع تنظيرات «رولان بارت» (Rolan Barthe) وخاصة كتابة «الدرجة الصفر للكتابة» الذي صدر عام 1952م. وقد أريد لهذا الخطاب، في تلك الفترة، أن يقوي من مفهوم «المعاصرة» الذي شكلت فيه ما سميت بالثقافات البدائية خيطاً أساسياً، وعنصراً مهماً لا ينبغي إغفاله.

في ذلك العقد بالتحديد، حدثت مجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية، يراها الدارسون على أنها كانت الحاضنة التي احتضنت ميلاد هذا الخطاب. ويذكرون في هذا الصدد، انتهاء تورط فرنسا في الهند الصينية بعد معركة «ديان بيان فو»، واشتعال الثورة في الجزائر، وانتفاضة «الماو ماو» في كينيا، وسقوط الملكية في مصر. وهي الفترة

التي انشق فيها «جان بول سارتر» عن «ألبير كامو»، لأسباب قيل إنها تتعلق باختلاف مواقفهما من ثورة الجزائر. وفي عام 1952م نشر «فانون» (Frantz Fanon) كتابه الذي نال شهرة واسعة فيما بعد، وحمل عنوان: «بشرات سوداء: أقنعة بيضاء» (Blak Skins; White Masks) وفي ذلك العصر، توالى نشر أعمال «فانون»، و«إلبرت ممي» و«كاسير»، وهم من أبرز أعلام خطاب «ما بعد الكولونيالية».

وبعد ذلك شهدت فترة الستينات تطورات مهمة في تبلور الأُطُر النقدية لهذا الموضوع، وذلك بظهور كتاب ثان لـ «فرانز فانون» بعنوان «حُقَراء الأرض» (The Wretched of the Earth)، وصدر عام 1961م. وتضمن الكتاب مقدمة بقلم «جان بول سارتر» اعتبرت هذه المقدمة، من قبل كثيرين، تشريعاً لكثير من المسلمات والتقنينات التي تبناها الغرب: الخير في مقابل الشر، والأسود في مقابل الأبيض. والكتاب يعكس رؤية فانون لعنصرية الغرب، ويجعلها شكلاً من أشكال الهروب، أو خلق كبش فداء، يتيح للغرب إصراراً على التمسك بما يملكه من قوة، واستخدام هذه القوة في إعادة تشكيل الطرف الآخر؛ وهذا ما يؤدي بالتالي إلى ردات فعل عنيفة من قبل المستعمَرين[19].

وقبل ذلك بسنة، كان الروائي الكاريبي «جورج لامنج» (George Lamming) قد نشر مقالة معيارية في هذا الخصوص، قام فيها بقراءة نص كلاسيكي قراءة جديدة تنطلق من هذه الأُطُر التي بدأت في التشكل، كما ذكرنا، وكان النص الذي قام بقراءته وتحليله مسرحية وليم شكسبير المعروفة «العاصفة» (The Tempest)[20].

وفي السبعينات والثمانينات، ازداد الاهتمام بهذا الفرع من الدراسات من قبل الدارسين، ومنهم أكاديميون مرموقون. ويلمع اسم «إدوارد سعيد»، والناقد الكوبي «روبرتو فرناندز ريتامر» (.Roberto f

Retamar)[21]. وتم تأسيس محاور مركزية للجدل والنقاش، من خلال التركيز على كيفية تأثير الإمبريالية في مستعمراتها، ومن ثم كيفية رد تلك المستعمرات السابقة على الخطاب الإمبريالي، في محاولة منها لتصحيح وجهة النظر الغربية عنها، ولرفض اختفائها وحجبها وسوف نقوم فيما يلي بالتعرف بأربع دراسات تعتبر من الدراسات المهمة في هذا الخصوص.

1- «الاستشراق» (1978): إدوارد سعيد

عندما نشر إدوارد سعيد «الاستشراق» عام 1978م، أصبح الكتاب بعد فترة وجيزة من صدوره، مادة أساسية، ومرجعاً رئيسياً في أدبيات وتشريعات الدراسات الثقافية الـ «ما بعد - كولونيالية». كما أصبح مؤلفه الأكاديمي، أستاذ الأدب الإنجليزي والمقارن في جامعة كولومبيا الأمريكية، والفلسطيني الأصول والهموم، أبرز نقاد «ما بعد الكولونيالية» والمنظرين فيها. وقد ترسخت هذه المكانة بعد صدور كتابه الثاني في هذا الحقل، وهو كتاب «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) في عام 1993م.

قوبل كتاب «الاستشراق» (Orientalism) باهتمام وحماسة شديدين من قبل الدوائر الأكاديمية، وغير الأكاديمية، باستثناء بعض الباحثين المسيَّسين بالإيديولوجية الغربية المهيمنة، أو اليهود المسيَّسين صهيونياً، ونخص بالذكر منهم المستشرق اليهودي المعروف «برنارد لويس» (Bernard Lewis) الذي هاجم الكتاب وصاحبه هجوماً انفعالياً يخلو من العلمية والموضوعية[22].

تُرجم الكتاب إلى العربية بعد ثلاثة أعوام من صدوره. وقام بترجمته الدكتور كمال أبو ديب. وجاءت ترجمته للكتاب ترجمة حاذقة

وواعية وأمينة. كما اشتملت الترجمة على مقدمة نقدية عميقة للمترجم، الذي هو بدوره ناقد وأستاذ أكاديمي معروف، أضاء فيها كثيراً من الجوانب المحورية في الكتاب.

يلاحظ أبو ديب في مقدمته، أن كتاب «الاستشراق» يمكن قراءته في جانب مهم منه على أنه «كتاب عن الغرب وإشكالاته الفكرية، والخلخلة الجوهرية في ثقافته، والمفارقات الضدية الأساسية التي تقوم فيه بين ما يعتبره مبادئ لتطوره الحضاري، والبحثي، والعلمي، وبين الطريقة التي يعاين بها الآخر - حين تتم هذه المعاينة في إطار القوة والفوقية والسلطة»[23].

هذه الطريقة التي عاين بها الغرب الشرق، وهي طريقة عرقية، أنتجت شرقاً «لم يكن في وعي الغرب، الآخر الخارجي فقط، بل امتداداً للشاذ والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب»[24].

ولعله من الأفضل، بدل أن نعيد أو نكرر مفهوم «الاستشراق» كما قدمه إدوارد سعيد، أن نجتزئ من الكتاب ما جاء بكلمات سعيد نفسه، وهو يوضح دلالات «المصطلح»، وهي دلالات تتعدى كثيراً تلك الحدود التي ظلت الدراسات الاستشراقية تتأطر داخلها طوال عقود طويلة سابقة:

«إذا اتخذنا من أواخر القرن التاسع عشر نقطة للانطلاق محددة تحديداً تقريبياً، فإن الاستشراق يمكن أن يناقَش ويحلَّل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق: التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها؛ وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه... الاستشراق كأسلوب غربي أطرحه هنا، هو أننا ما لم نكتنه الاستشراق بوصفه إنشاء، فلن يكون للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه... وما في وسعنا أبداً أن نفهم الفرع المنظم تنظيماً عالياً، الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه، أن تتدبر الشرق، بل حتى أن

تُنتجه سياسياً، واجتماعياً، وعسكرياً، وعقائدياً، وتخيلياً. وعلاوة، فقد احتل الاستشراق مركزاً هو من السياده بحيث إنني أؤمن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق أو يفكر فيه، أو يمارس فعلاً متعلقاً به، أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوِّقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والعقل. وبكلمات أخرى، فإن الشرق، بسبب الاستشراق ، لم يكن، وليس موضوعاً حراً للفكر أو الفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق بمفرده، يقرر ويحتم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لا مفر منها في كل مناسبة، يكون فيها ذلك الكيان العجيب «الشرق» موضعاً للنقاش. أما كيف يحدث ذلك، فإن ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه... يحاول أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة والهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتاً بديلة، أو حتى سرية «تحترضية» [تحت - أرضية][25].

لقد شق هذا الكتاب، بقوة وفاعلية مذهلة، نظرة جديدة، وفتحاً ذكياً علمياً في قراءة الخطاب الثقافي الغربي، وفي فضحه وتعريته. وضَّح بجلاء وعملية أكاديمية نظرة الغرب للشرق المسلم، وبيَّن أن الأفكار والمبادئ، التي قامت عليها سيطرة الغرب واستعماره للشرق، قد وجدت في المنتج المعرفي الثقافي الاستعماري ما يبررها ويقويها. وفي الوقت الذي كان فيه معظم باحثي الأدب الأمريكيين من أصحاب الكفاءة العالية، منشغلين بقضايا جمالية وإجرائية على النصوص الأدبية لاكتشاف ما يعتقدونه «حقائق كونية» (Universal Truths)، جاء كتاب الاستشراق ليجبر الأكاديميين، ومن تخصصات مختلفة، على ضرورة تقييم أعمالهم، والنظر في الطبيعة السياسية لهذه الأعمال، وما يمكن أن ينتج عن هذه الطبيعة من أهداف تتماشى مع الإيديولوجية الاستعمارية والإمبريالية[26].

وقبل أن ننتقل لاستعراض كتاب إدوارد سعيد الآخر «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) لابد لنا من الإشارة إلى أن تأثير كتاب الاستشراق في الدوائر الثقافية والأكاديمية في العالم العربي، وحتي بعد ترجمته إلى العربية، كان تأثيراً محدوداً، على عكس ما كان له من تأثير كبير خارج العالم العربي. وقد سجل إدوارد سعيد نفسه هذا الموقف، وحاول أن يعلله، لكنه لم يفلح، أو لعله لم يُرِد أن يزيل ورقة التوت التي تحاول المؤسسة الثقافية والفكرية العربية أن تستر بها عوراتها وعجزها، واستمراريتها في الاسترخاء والاجترار. يستوي في ذلك الفرد والمؤسسة الرسمية على السواء.

«إن الأمر في نظري ليقع على مشارف اللغز أو السر؛ لماذا ساعد «الاستشراق» في باكستان، والهند، وافريقيا، واليابان، وأمريكا اللاتينية، وأوروبا، والولايات المتحدة، على إطلاق العديد من أنهاج الإنشاء الجديدة، وأساليب التحليل الجديدة، وإعادات تأويل للتاريخ والثقافة، فيما ظل تأثيره في العالم العربي محدوداً؟»[27].

2 - الثقافة والإمبريالية: إدوارد سعيد

أما كتابه «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperiasm) فقد صدر عام 1993م، وترجم إلى العربية بعد ثلاث سنوات من صدوره. وقام بترجمته أيضاً الدكتور كمال أبو ديب، الذي ترجم كتاب «الاستشراق». وينبغي التنويه أيضاً بهذه الترجمة، وما اشتملت عليه من مقدمات نقدية ثلاث: مقدمة المؤلف للطبعة العربية، ومقدمة المترجم ، ومقدمة المؤلف للطبعة الأصلية باللغة الإنجليزية. وكذلك اشتمالها على كشاف للمصطحات النقدية المهمة التي وردت في الكتاب.

وهذا الكتاب يبسط جناحيه فوق فضاء أكثر اتساعاً ورحابة من

الفضاء الذي غطّاه « الاستشراق » فبينما اقتصر فضاء «الاستشراق» على الشرق العربي المسلم، امتد فضاء «الثقافة والإمبريالية» ليغطي مجمل العلاقات بين «الغرب الحواضري الحديث والأصقاع الجغرافية المترامية الواقعة خلف البحار»[28].

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه في الفترة الواقعة بين صدور كتاب «الاستشراق»، وصدور كتاب «الاستشراق» وصدور كتاب «الثقافة والإمبريالية» قام عدد كبير من الأبحاث المنهجية في علوم الإنسان، والتاريخ، والدراسات الإقليمية، وعملت مثل هذه الأبحاث المتنوعة على تطوير عدد كبير من المنظومات التي تضمنها كتاب الاستشراق؛ يقول إدوارد سعيد:

«بعد حوالي سنوات خمس من صدور «الاستشراق» عام 1978م، بدأت بتجميع بعض الأفكار التي كانت قد تجلت لي وأنا أنجز ذلك الكتاب حول العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية. وكانت أولى النتائج سلسلة من المحاضرات التي ألقيتها في جامعات الولايات المحتدة... لقد قام قدر كبير من الأبحاث المنهجية في علم الإنسان (الإنثروبولوجيا) والتاريخ، والدراسات الإقليمية، بتطوير عدد من المنظومات التي كنت قد قدمتها في «الاستشراق» الذي اقتصر مجاله على الشرق الأوسط. ولقد حاولت بدوري في الكتاب الراهن أن أوسِّع المنظومات الواردة في الكتاب السابق لأصف نسقاً أكثر شمولية من العلاقات بين الغرب الحواضري الحديث، وأصقاعه الواقعة ما وراء البحار»[29].

أضف إلى ذلك، بروز الولايات المتحدة للقيام بالدور الإمبريالي بكامله، بعد انتهاء الحرب الباردة، وتفكك الاتحاد السوفياتي، وتراجع دور القوى الإمبريالية الأوروبية، بريطانيا على وجه الخصوص، ليصبح دورها دور التابع لآخر القوى الإمبريالية، أي الولايات المتحدة.

يأتي كتاب «الثقافة والإمبريالية» إذاً، ليشكل استكمالاً لكثير من المنظومات التي بني عليها «الاستشراق»، وتقديم أجوبة على أسئلة أثارها ذلك الكتاب:

«واقد حاولت أيضاً أن أظهر أن أدباً ونقداً جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية . فللمرة الأولى يصبح الأفارقة، والآسيويون، عرباً وغير عرب، الذين كانوا دائماً موضوعاً لعلم الإنسان «الإنثروبولوجيا» الغربي، وللسرديات الغربية والنظريات التاريخية، والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطوراً، التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ، يصبحون خلاّقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضاً قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي»(30).

جاء الكتاب في أربعة فصول، وانتهى بكشاف مصطلحي مزدوج، من قبل المترجم، الأول رتب وفق المفردات العربية، والثاني وفق المفردات الإنجليزية. وقد تضمن الكتاب قراءات نقدية لأعمال كثير من الأدباء الغربيين، روائيين وشعراء، من منظور نقدي «ما بعد - كولونيالي». ومن هؤلاء «جوزيف كونراد» (Koseph Conraf) وخاصة روايته الشهيرة «قلب الظلام» (Heart of Darkness)، و«جين أوستن» (Jane Austen) وروايتها «حديقة مانسفيلد» (Mansdield Park)، و«جيمس جويس» وروايته «Ulysses»، والشاعر الرومانسي الإنجليزي «ييتس» (W. B. Yeats). وقد أصبحت هذه القراءات، ومنذ صدور الكتاب، قراءات نقدية أنموذجية في الخطاب النقدي الـ «ما بعد كولونيالي». ويشير إدوارد سعيد إلى هذه القراءات بقوله:

«إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية،

وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال، وأن تضم في الوقت نفسه، وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح، وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتبرز شعوباً وأصقاعاً بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مقتضية حُكم الأوروبيين. والمثال على أعمال كهذه رواية، «كيم» لكبلنج، وهي رواية عظيمة وعمل إمبريالي عميق. إن قراءة مفككة للاستعمار كالقراءة التي أقدمها في هذا الكتاب، تحفظ لكبلنج إنجازه الجمالي دونما مساس، غير أنها تقوم أيضاً بموضعة تصوير روايته للتاريخ الهندي، ولشعب الهند، في منظور يجلو أن كبلنج ينكر على الهنود إمكانية التغير والتطور السياسي. وإنني لأحاول أن أفعل الأمر نفسه في قراءاتي لـ «جين أوستن» مع أن كتابي حين صدر في بريطانيا أثار نقمة معظم مراجعيه لما اعتبروه هجوماً على روائية لا صلة لها البتة بالإمبراطورية. وإنني لأطرح أن أوستن هي أكثر إشاقة وقيمة - لا أقلها - كروائية عظيمة، لأنها استطاعت أن تعالج الرق ومستنبتات قصب السكر الكاريبية، جنباً إلى جنب مع معالجتها للملهاة آداب السلوك لدى فئة السادة المزارعين الإنجليز الذين يعيشون في بيت ريفي فخم»[31].

ولعل البعض يتساءل، أليست التجربة الاستعمارية/ المأساة في فلسطين جزءاً من تفكير إدوارد سعيد، في هذا الكتاب، أو في الاستشراق، كونه ينتمي في أصوله إلى ضحايا تلك المأساة؟ ومثل هذا التساؤل لم يغب عن فكر إدوارد سعيد، لذلك نجده يقول، في هذا الصدد:

«وإنه لمن الملائم، أخيراً، أن أقول لقرائي العرب إن فلسطين، رغم أنها لا تُذكر هنا مراراً، تؤدي دوراً تأسيسياً هاماً في تفكري بالعلاقة بين الثقافة والإمبريالية. ولقد تحقق لدي اقتناع بهذا قبل عقدين من الزمن في كتابي «مسألة فلسطين» حيث اقترحت للمرة الأولى، أهمية المشروع الصهيوني لإعادة تخيُّل فلسطين وأهلها تمهيداً لاحتلال الأرض»[32].

وسوف نتعرض إلى موضوع فلسطين كمشروع استيطاني استعماري في كتابات إدوارد سعيد، وبشكل خاص، من خلال كتابه الذي سبق ذكره: «The Question of Palestine» الذي صدر عام 1979م، إذ سيشكل هذا الموضوع الجزء الثاني من دراستنا هذه.

وإذا كنا لم نطل في عرض كتابي إدوارد سعيد، «الاستشراق»، و«الثقافة والإمبريالية» نظراً لسهولة تيسرهما للقارئ العربي، فإننا نختم عرضنا للكتابين، باقتباس قصير لـ «ناعوم تشومسكي» (Noam Chomsky) يقول فيه:

«إن عمله [أي عمل إدوارد سعيد] خُصِّص لفضح «الميثولوجيات» التي كوّناها عن أنفسنا، و«الميثولوجيات» التي كوّناها عن الآخري. والعمل الأول (أي فضح ميثولوجيا الـ «أنا») أكثر صعوبة من الثاني، ذلك أن نظرنا في المرآة، لنرى أنفسنا، عملية أصعب بكثير من نظرنا للآخرين»[33].

3 - الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في اداب «ما بعد الكولونيالية»[34]: بِل آشْكُروفْتْ - جَاريثْ جْرِيفِثسْ - هيلين تيفِنْ

ما بين ظهور كتاب «الاستشراق» (1978م)، وكتاب «الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في آداب «ما بعد - الكولونيالية» (1989م)، كانت قد نشرت عشرات الكتب، ومئات المقالات النقدية في أدب ونقد «ما بعد الكولونيالية». وقائمة المراجع التي تضمَّنها الكتاب الثاني الذي اشترك في كتابته ثلاثة من أبرز أعلام الدراسات النقدية الـ«ما بعد - كولونيالية»، تعدد كماً كبيراً من المادة في هذا الخصوص.

جاء الكتاب في «246» صفحة، من القطع الكبير، وقد اشتمل على مقدمة، وخمسة فصول. استعرض المؤلفون في المقدمة: التعريف بمصطلح «الآداب الـ ما بعد - كولونيالية»، والعلاقة بين الآداب الـ «ما بعد - كولونيالية» والدراسات الإنجليزية، وتطور الآداب الـ «ما بعد - كولونيالية»، والسيطرة، واللغة، والمكان والاقتلاع من المكان، وأخيراً الـ «ما بعد - كولونيالية والنظرية».

وجاء الفصل الأول بعنوان: «تمهيد الأرض: النماذج النقدية لآداب ما بعد الكولونيالية»، وخصص للبحث في أبرز هذه النماذج، وسوف نعرف بهذه النماذج، بعد قليل.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: «استبدال اللغة: استراتيجيات النص في الكتابات «المابعد - كولونيالية». وعنوان الفصل الثالث بـ«استبدال النص: تحرير الكتابة «المابعد - كولونيالية». وحمل الفصل الرابع عنوان: «النظرية في مفترق الطرق: النظرية الأصلانية والقرّاء «المابعد - كولونيالية». أما الفصل الأخير، فجاء بعنوان: «استبدال النظرية: الكتابات المابعد - كولونيالية والنظرية الأدبية».

يوضح مؤلفو الكتاب في الفصل الأول أن كتاب ونقاد «مابعد - الكولونيالية» - بعد أن أصبحوا واعين بالسمات الخاصة التي تتسم بها نصوص «ما بعد الكولونيالية» - أدركوا الحاجة لتطوير أنموذج مناسب لهم، قادر على تحليل هذه النصوص وتفسيرها. وهكذا ظهرت عدة نماذج أو أُطُر، أبرزها:

أولاً: «النماذج الوطنية والإقليمية».

ثانياً: «النماذج العِرقية: نموذج كتابة السود».

ثالثاً: «نماذج مقارنية أكثر اتساعاً».

رابعاً: «نماذج الهُجنة».

هذه الأنهاج أو النماذج، تعمل في الغالب، كافتراضات، أو لنقل كمنطلقات افتراضية في الممارسات النقدية، أكثر من كونها مدارس فكرية منفصلة أو غير مترابطة. وفي أي نقاش أو ممارسة نقدية، يمكن أن نرى أكثر من نموذج يوظف جنباً إلى جنب مع نموذج آخر أو أكثر.

أولاً: النماذج الوطنية والإقليمية والمقارنات بينها:

تقوم هذه النماذج بالتركيز على السمات الخاصة بأمة معينة، أو ثقافة خاصة.

ويرى مؤلفو الكتاب، أن الولايات المتحدة الأمريكية، هي أول المجتمعات التي قامت بتطوير أدب قومي خاص بها. إذ إن ظهور أدب أمريكي مستقل بذاته، في نهاية القرن الثامن عشر، أثار أسئلة لا يمكن تجنبها أو إغفالها حول العلاقة بين الأدب والمكان، وحول الأدب والهوية الوطنية، وبشكل خاص، حول مدى صلاحية وملاءمة الأشكال الأدبية المتوارثة للمجتمعات الجديدة. إذ إن البحث عن أفكار حول أشكال أدبية جديدة كانت جزءاً من عملية تقدم متفائلة نحو المرحلة الوطنية، لأنه كان يبدو أن هذا المكان الجديد، يعتبر أحد أكبر المناطق الجغرافية اتساعاً، وبإمكانه أن يعبر عن الاختلاف عن بريطانيا تعبيراً جوهرياً.

إن كتاباً مثل «تشارلز بروكدِن براون Charles Brockden Brown) ممن حاولوا أن يدجنوا بعض الأشكال الروائية البريطانية، مثل الرواية «القوطية» (Gothic)، والرواية «الوجدانية» (Sentimental)،

سرعان ما أدركوا أنه ليس بالإمكان، وقد حصل تغير في المكان، وفي الثقافة، أن يستورد «الشكل» و«المضمون»، بدون إحداث تغييرات جوهرية أو راديكالية عليهما[35].

وعليه، فإن التجربة الأمريكية، ومحاولاتها إنتاج نمط جديد من الأدب، يمكن النظر إليها، من عدة أوجه، على أنها كانت النموذج لكل الكتابات «المابعد - كولونيالية» في مرحلة لاحقة. فبمجرد أن فرضت الثورة الأمريكية مسألة الهوية الوطنية المنفصلة عن بريطانيا، ولمجرد أن حققت هذه الهوية نجاحات في الجوانب الاقتصادية والسياسية، وأصبحت هذه النجاحات واقعاً ملموساً، بدا أن الأدب الأمريكي، أصبح جسداً نصوصياً مقبولاً. لكن هذا القبول ظل في إطار أن هذا الأدب يمثل «فرعاً من شجرة العائلة» (an Offshoot of the parent tree) أو بتعبيرات مجازية أخرى، مثل «الأب - الابن» (child - parent) و«النهر - الرافد» (stream - tributary)[36].

وعندما طور أدب الولايات المتحدة، بشكل موسع وشامل، سمات خاصة به، مختلفة عن الأدب البريطاني، وعندما نجح في تثبيت حقه في اعتباره أدباً مستقلاً، فإن مفهوم الاختلافات داخل الكتابة الإنجليزية قد أصبح مفهوماً قائماً. وكانت النتيجة المترتبة على ذلك، أن آداباً أكثر جدة، لبلدان مثل نيجيريا، وأستراليا والهند، قد أصبح بالإمكان مناقشتهما على اعتبار أنها أشكال وطنية منفصلة، وقائمة بذاتها، أكثر من كونها «فروعاً من الشجرة»، كما أصبح بالإمكان أن ينظر في آدابها من خلال التاريخ السياسي والاجتماعي لكل بلد؛ وعليه، يمكن قراءتها على أنها مصدر أساسي لصورة مهمة في الهوية الوطنية.

إن تطور الآداب الوطنية، وكذلك تطور النقد، يعتبر شيئاً أساسياً في مجمل مشروع الدراسات الـ «مابعد - كولونيالية». إذ لولا هذه

التطورات على المستوى الوطني، ولولا الدراسات المقارنية بين التقاليد، وما تقود إليه، لم يكن بإمكان هذا الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» أن ينشأ أو يظهر إلى الوجود. وبالتالي، فإن دراسة التقاليد الوطنية تعتبر المرحلة الأولى، والأكثر أهمية في عملية رفض الخطاب الوطني لتنفج المركز. وهي بداية ما وصفه الكاتب النيجيري «وول سوينكا» (Wole Soyinka)، على أنه بداية «عملية الوعي الذاتي»[37].

وعلى الرغم من التنوعات في الأنموذج الوطني، فإن معظم الآداب الإنجليزية، خارج بريطانيا، اعتبرت أنها مشاريع فردية وطنية، تشكل ثقافة كل بلد على حدة، وتعكسها. والنتيجة المحتمة لهذه التنوعات تزايد مطرد في ضبابية التمييز بين «القومية» (nationalism) و«القومي» (nationalist). فالقومية تضمنت في العادة، إنكاراً صحياً وغنياً للسيطرة البريطانية والأمريكية الواضحة على مجالات النشر والتعليم وغيرها. ومع ذلك، فإن فشل النقد الوطني، في الغالب، في إحداث تغيير أو تبديل في مصطلح الخطاب الـ «مابعد - كولونيالي» ضمن الحدود التي يعمل فيها، فإن هذا النقد قد شارك، بشكل ضمني، وبشكل صريح، في الانغماس في خطاب محكوم تماماً، وبشكل مطلق، من قبل الإمبريالية التي حاول الإصرار الوطني على استثنائها. كما أن الافتراضات النظرية، والمنظورات النقدية، والأحكام القيمية (أي المنصبة على القيمة) قد كررت ما كانت المؤسسة البريطانية الكولونيالية قد شيدته[38].

ثانياً: النماذج العرقية: نموذج كتابات السود:

تجمع آخر يدرس عدداً من الآداب المنبثقة عن مجتمعات «مابعد - الكولونيالية»، وهو ما يطلق عليه «كتابات السود». هذه الكتابات تقوم على مفهوم ينظر إلى العرق أو السلالة، على أنه مكون أساسي في

التمييز السياسي والاقتصادي، ويجمع كتّاباً في الشتات الإفريقي، على اختلاف جنسياتهم: من السود الأمريكيين، ومن الإفريقيين الكاريبيين، وكذلك من البلدان الإفريقية. وهذا ما يوسع كثيراً من رقعته، إذ ربما شمل بالتالي، وعلى سبيل المثال، الكتابات البولينيسية، والميلانية، والأبورجينية الأسترالية. لا بل أكثر من ذلك، إذ يمكن أن يشمل الكتابات التي ينتجها كتاب بيض عن إفريقيا والهند، إذا ما انسجمت هذه الكتابات مع الدلالات المعادية أو المضادة للخطاب الكولونيالي[39].

إن توسيع رقعة هذا المفهوم على هذا النحو، يؤدي، وهذا ما حدث فعلاً، إلى تجاهل الفروقات الثقافية بين الآداب التي أنتجت من قبل أقلية سوداء في بلد أبيض قوي وغني، وتلك التي أنتجت من قبل أغلبية سوداء في أمة مستقلة.

في هذا النموذج، تطور مفهوم «الزنوجة» (Negritude) من خلال كتابات عدد من الكتاب والأدباء، مثل «إيميه سيسير» (Cesaire Aime)[40]، والسياسي الشاعر السنجالي «ليوبولد سنجور» Leopold Sedar (Senghor). وقد وصفت الثقافة الزنجية بأنها وجدانية أكثر منها منطقية أو عقلانية. كما أنها طالبت بوجهة نظر إفريقية خاصة فيما يتعلق بالعلاقات «الزما - كانية»، والأخلاقيات، والغيبيات، والجماليات، تميز بها نفسها عن القيم الأوروبية الذوقية والأسلوبية التي افترض أنها قيم عالمية.

وقد استمر النقاد الأفرو-أمريكيون المعاصرون في تحليلاتهم الأدبية على تأكيد إبراز وعي مميز للسود. فكتاب «أدب السود والنظرية الأدبية» (Black Literature and Literary Theory) الذي صدر عام 1984م[41]، يوضح كيف أن عدداً من هذه المفاهيم المتعلقة بوعي خاص ومستقل، توظف على أنها تمثل نمطاً من جماليات السود المميزة[42].

ثالثاً: نماذج مقارنية أكثر اتساعاً:

أول الصعوبات التي واجهتها النماذج المقارنية في الكتابات الـ«مابعد - كولونيالية» هو إيجاد مسمى قادر على وصفها وتحديدها. وقد قدمت بعض المحاولات المبكرة عنوان: «Terranglia»، وذلك من قبل «جوزيف جونز» في كتاب نشر له في منتصف الستينات من القرن الماضي[43]. وكذلك برز في الستينات أيضاً مصطلح أدب «دول الكومونولث» (Commonwealth Literature). وقد لقي هذا المصطلح شيئاً من القبول، إلا أنه لم يؤد الغرض، نظراً لما تتضمنه هذه التسمية من قيود جغرافية وسياسية من شأنها تضييق فضاء هذه النماذج. واستعمل في بعض الجامعات مسمى «آداب العالم الثالث». لكن أكثر العناوين التي لقيت بعد ذلك قبولاً وشعبية هو: «الآداب الجديدة المكتوبة باللغة الإنجليزية» (New Literatures in Emglish). وأخيراً جاء عنوان: «آداب مابعد - الكولونيالية»، الذي أصبح العنوان الشائع والمفضل في هذا الحقل من الدراسات[44].

وهناك أكثر من نموذج مقارني في الآداب الـ«مابعد - كولونيالية». ومن الأمثلة على بعض النماذج المبكرة والفعالة، النموذج الذي قدمه «ماكسويل» (D.E.S. Maxwell) في كتابه «Landscape and Teme» الذي نشر عام 1965م[45]، والذي يركز على الفصل بين المكان واللغة.

المكان، والاقتلاع من المكان كما تضمنتهما مقدمة كتاب ماكسويل، هما مركزا اهتمام رئيسي لدى كل شعوب «مابعد - الكولونيالية». كما أن النموذج الذي قدمه ماكسويل لدراسة وتحليل هذه الشعوب، يركز على مناقشة مدى ملاءمة اللغة المستوردة لوصف التجربة

المتعلقة بالمكان في هذه المجتمعات الـ «مابعد كولونيالية». وقد ميز ماكسويل بين نوعين من المكان: «مستعمرات المستوطنين» و«التجمعات المغزوة». ومن الأمثلة على النوع الأول: الولايات المتحدة، وكندا، ونيوزيلندة، وأستراليا؛ أي أرض احتلت من قبل مستعمرين أوروبيين، امتلكوا الأرض بعد احتلالها، وسحقوا سكانها الأصليين. وفي كل هذه المناطق، قام الكتاب بمناقشة مدى ملاءمة اللغة التي ينتمون إليها لهذه الأمكنة التي احتلوها.

أما في النوع الثاني، أي التجمعات المغزوة، كما في الهند أو نيجيريا، حيث السكان غير الأصليين أصبحوا مستعمرين، بينما السكان الأصليين تحولوا إلى مستعمَرين في أراضيهم ومناطقهم، وحيث الكتاب من هذه البلدان لم يكونوا مجبرين على التكيف مع رقعة جغرافية مختلفة، أو مناخ مختلف، لكنهم يمتلكون ردات فعل متوارثة ومعقدة تجاه وضعهم الناشئ، الجديد، الهامشي، الذي نقلتهم إليه وجهة النظر العالمية المتضمنة في تحولهم إلى الإنجليزية. وسواء كانت اللغة الإنجليزية قد استأصلت لغاتهم الأصلية، أو أنها، بكل بساطة، منحتهم أداة بديلة، مكنتهم من الوصول إلى قاعدة عريضة من القراء، فإن استخدامها من قبلهم قد أدى إلى علمية فصل بين الفهم للعالم من ناحية، وتبادل الآراء والأفكار عنه، من ناحية أخرى(46).

ويرى ماكسويل أنه حيثما نشأ كتاب «مابعد - الكولونيالية» فإنهم يشتركون في سمات معينة مهمة، تجعل من عملهم عملاً مختلفاً عن التراث الأدبي الأصلي لإنجلترا. يقول:

«هناك فئتان عريضتان: في الأولى يجلب الكاتب لغته الخاصة به، «الإنجليزية» إلى بيئة غريبة، وإلى سلسلة جديدة من التجارب: استراليا، وكندا، ونيوزيلندة.

وفي الثانية، يجلب الكاتب اللغة الغريبة عنه، «الإنجليزية» إلى تراثه الثقافي والاجتماعي: الهند، وجنوب أفريقيا.

ومع ذلك، فإن بين هاتين الفئتين قرابة أساسية؛ ذلك أن الصراع الشديد مع الألفاظ، ومع المعاني، يجعل هدفه إخضاع التجربة للغة، وإدخال الحياة الدخيلة إلى اللغة المستوردة(47).

ومما يندرج ضمن هذه النماذج المقارنية ما أسماه آشكروفت، وجريفش، وتيفن، «Tematic Parallels» (تماثلات موضوعاتية). في الآداب المختلفة المكتوبة باللغة الإنجليزية، والمندرج في آداب «مابعد - الكولونيالية». فعلى سبيل المثال، نجد موضوع المقاومة من أجل الاستقلال، موضوعاً احتفالياً متعدد الأشكال في كثير من الروايات، منها: رواية «Kanthapura» (1938) للروائي Raja Rao. ورواية «A Grain of Wheat» (1967م) للكاتب الكيني: (Ngugi Wa Thiong O) ورواية: «New Day» (1949م) للكاتب الجامايكي «V.S. Reid».

وكذلك نجد موضوع التأثير الكاسح للثقافة الأجنبية على الحياة المعاصرة للمجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية» يأخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة، كما في رواية: «No Longer at Ease» (1963م) للكاتب والناقد النيجيري «Chinue Achebe». ورواية: «In the Caslte of My Skin» (1970) لـ: «Goerge Lamming» من جزر الباربادوس.

كما نجد الموضوع يتردد بكثرة في أشعار الشاعر النيوزيلندي «Honi Tuwhare»(48).

- وهناك موضوعات أخرى مؤثرة بدأت في الظهور، مثل موضوع تشييد منازل على أنقاض منازل أخرى في المناطق التي كان المستعمر يغير في طبيعتها، في كثير من الأعمال الأدبية الروائية، منها:

- A House for Mr. Biswas (منزل من أجل السيد بزواز)[49].
- «Remember The House» (تذكر المنزل)[50].
- «As for Me and My House» (فيما يتعلق بي وبمنزلي)[51].
- «Bless» (البركة)[52].
- «Living in Manototo» (قاطن في مانوتوتو)[53].

وكذلك نجد موضوع رحلات متطفلين أوروبيين عبر طبيعة جذابة غير مألوفة، تتم عادة بمساعدة مرشد من أهل المنطقة الأصليين، يشكل سمة مشتركة بين كثير من النصوص، مثل:

- رواية «قصر الطاووس» «Palace of the Peacock»[54].
- رواية بعنوان «Voss»[55].
- رواية «ألق الملك» (The Radiance of the King)[56].

ومثل هذا التماثل في آداب «مابعد - الكولونيالية» لا يقتصر على الموضوعات، حيث تجاوزها - كما لاحظ النقاد - ليصل إلى تماثل كبير في كثير من السمات الفنية، مثل شيوع تقنيات «الرمز» و«المفارقة» و«الواقعية السحرية» و«السرد المتقطع»[57].

إن بروز هذا التشابه في الموضوعات، وكذلك التشابه في كثير من الأساليب والتقنيات، في هذه الآداب، لم يأت مصادفة. إنه وليد التشابه في الأحوال والظروف التاريخية والنفسية لهذه المجتمعات. فعلى سبيل المثال، موضوع مثل موضوع «المنفى» نجده حاضراً في كل هذه الآداب. وهو دليل على هم وقلق دائم الحضور على المكان ومن فيه في كل تلك المجتمعات[58].

ونتيجة لما ذكرناه، فإن التفسيرات والتحليلات التي توجه عنايتها

إلى السمات والخصائص المقارنية في الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية» يجب أن تركز اهتمامها على القضايا الأكثر اتساعاً، القضايا الخاصة بكيفية تحمل هذه الآداب لعناصر الضغط المادية: السياسية، والاقتصادية، والثقافية، التي تمارس على هذه الآداب من خلال الإطار الإمبريالي، وكيف أن هذا الضغط مرتبط بإحلال اللغة المفروضة في السياقات الجغرافية والثقافية الجديدة[59].

رابعاً: نماذج الهجنة:

في الوقت الذي دنت فيه النظرية الأدبية الـ «مابعد - كولونيالية» من المنظومات النظرية الأدبية الأوروبية، فإن هذا الاقتراب كان اقتراباً انتقائياً وحذراً، ولا يخلو من التعديل. ذلك أنه ليس هناك من نظرية أوروبية يمكن أن تكون مناسبة للتطبيق على ظروف ثقافية مختلفة، دون أن يجري على هذه النظرية تعديلات جوهرية. وبالتالي، فإن النظريات التي قدمت من قبل بعض النقاد، من مثل «حومي بابا» (Homi Bhabha)، وبعض الكتاب، مثل «ويلسون هاريس» (Wilson Harris)، و«إدوارد براثويت» (Edward (Brathwaite)، تنبع من أهمية طبيعة المجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية»، ومن أنماط «التمازج» التي أنتجتها ثقافاتهم المتعددة[60].

لقد بينت الدراسات والكتابات أن قدراً كبيراً من النتاج الفكري الأوروبي، فيما يتعلق بالتاريخ و«المحتد» (ancestry)، والماضي، يشكل مرتكزاً مرجعياً قوياً في حصيلة الغرب المعرفية. ولذا فإنه ليس من المستغرب أن نجد أعمالاً كثيرة في الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية» تتعمد تعطيل المفاهيم الأوروبية الخاصة بالتاريخ، وبسلسلة الزمن انطلاقاً من هذه الحصيلة المعرفية[61].

لقد عملت كتابات النقاد القوميين، وكذلك كتابات السود، على فكفكة إلغاز/ سرِّيَّة العملية الإمبريالية، فيما يتعلق بالسيطرة والهيمنة المستمرة. لكن هذه الكتابات لم تقدم، في نهاية الأمر، مخرجاً للمأزق التاريخي والفلسفي، على عكس ما قدمته نماذج الهُجْنَة، حيث أدركت هذه النماذج، أي نماذج الهجنة، أن قوة النظرية الـ «مابعد - كولونيالية»، ربما تكمن مستقبلاً، فيما تملكه منهجيتها العلمية المقارنة، التي هي منهجية متأصلة فيها. ومن الممكن أن توفر وجهة النظر هذه إطاراً مناسباً لمفهوم «اختلاف الند للند» (difference on equal terms) مما يضمن استمرارية مثمرة للدرس والكشف لهذه النظريات[62].

وهكذا نرى أن النماذج المختلفة، التي تناقش من خلالها النصوص في آداب «مابعد - الكولونيالية»، تتداخل في عدة نقاط. كما أن المكان، في هذه النماذج، أخذ يكتسب أهمية بالغة، جاعلة منه العنصر الأكثر أهمية، والمنظم لمفهوم الحقيقة والواقع. وبنفس الطريقة، فإن العلاقة بين «الحاكم - المحكوم»، قد تم قلبها وإعادة ترتيبها. كما تم أيضاً إدراك ما يقوم به مفهوم «السيطرة» من دور منظم ورئيسي في المجتمعات البشرية؛ وبالتالي، فقد أصبح هذا المفهوم موضوعاً يتحدى. وبطريقة مماثلة، تم إدراك ما يمكن أن تقوم به اللغة من «مركزة» مفهوم القيمة، وجذبها بعيداً عن النموذج المعياري البريطاني[63].

وفي النهاية، يمكن القول إن الفنون المعاصرة، والفلسفة، والأدب، التي أنتجتها المجتمعات الـ «مابعد - كولونيالية» ليست، بحال من الأحوال، استمراراً للنماذج الغربية، وليست نسخة ممسوخة أو معدلة عنها[64]. فقد أظهرت دراسة آشكروفت، وجريفتس، وتيفن، أن عملية فكفكة الاستعمار الأدبي قد تضمنت عملية تفكيك راديكالية للتقنيات الأوروبية، وعملية تجريد للكتابات الأوروبية مما تنضَح به من تهديم

ومصادرة تملّكية للآخر. هذا التفكيك كان مصحوباً في الغالب بالمطالبة بعودة جديدة وشاملة لواقعية صحية معافاة، كما كانت عليه قبل المرحلة الكولونيالية.

ولهذا فإن مشروع الكتابات الـ «مابعد - كولونيالية» هو استجواب الخطاب الأوروبي، وفحصه، من منطلق كون هذه الكتابات واقعة ضمن وبين عالمين، والبحث في الوسائل التي قامت أوروبا، من خلال هذه الوسائل، بفرض «تقنياتها» أو «مدوّناتها» (codes)، والدفاع عنها خلال مرحلة سيطرتها على جزء كبير من العالم.

وهكذا فإن إعادة قراءة، وكذلك إعادة كتابة السجل التجاري والروائي الأوروبي، هو مهمة أساسية، ولا مفر منها، في قلب المشروع الـ «مابعد - كولونيالي».

وعليه فإن الآداب والثقافات الـ «مابعد - كولونيالية» تكمن «مأسستها» فيما تقوم عليه من خطاب مضاد للخطاب الإمبريالي، أكثر من كونها تطبيقات أدبية - ثقافية، متشابهة أو متماثلة[65].

بَشَرات بيضاء/ أقنعة سوداء (1996م): جل تشنج - ليانج لو

من الواضح أن عنوان الكتاب الذي كان «فرانتز فانون» (F. Fanon) قد نشره عام 1967م: «Black Skin, White Masks» قد فرض نفسه، أو لنقل، قد أغرى دراسة أكاديمية لأن تعنون دراسة موسعة لها، بعنوان تضادي مع عنوان دراسة فانون، ليصبح عنوان دراستها: «White Skins/ Black Masks: Representation and colonialism».

مؤلفة هذه الدراسة التطبيقية المهمة، التي صدرت عام 1996م، هي «Gail Ching - Kiang Low» أكاديمية محاضرة في جامعة «ستافورد

شاير» (Stafford Shire). وتتناول دراستها هذه أعمال أديبين مشهورين من كتّاب «الكولونيالية» الإنجليزية في الهند وفي أفريقيا، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وهما: «هنري رايدر هاجارد» (Henry Rider Haggard: 1856-1925)، و«رُديارد كبلنج» (Rodyard Kipling: 1865-1936) اللذان كانا محل إعجاب وثناء شديدين من قبل كثيرين، في زمنهما، وبعد زمنهما. ولطالما نظر إليهما على أنهما كانا من أكثر الأدباء كفاءة في عصرهما، على التحدث بلسان الثقافتين الإفريقية والهندية.

وقد وظفت «لو» في هذه الدراسة كثيراً من منجزات واستراتيجيات النقد الـ «مابعد - كولونيالي» لتحليل وتعرية الطريقة «الأساطيرية» ذات الخيال الجامح، في كتابات الأديبين، والتي تمسكت بها شبكات الإثارة والرغبة والسلطة في المؤسسة الإمبريالية. كما درس الكتاب بطريقة علمية تحليلية الصور الفعالة الممثلة «للمستعمَر» في مواجهة «المستعمِر»؛ وكيف تقوم الثقافة «المستعمَرة» التي تأخذ في ثقافة «المستعمِر» وفي «خطابه» مسمى «الآخر» البدائي الفطري، بالتعبير عن هويتها، والإصرار على شرعيتها، من خلال عمليات الرفض النفسية، وغير النفسية.

بدأت «لو» مقدمة دراستها، بأسطر اقتبستها من مقالة لأحد أعلام نقاد «مابعد - الكولونيالية» هو «حومي بابا»[66] يقول فيها:

«قراءتي للخطاب الاستعماري تقترح نقل نقطة الاعتراض أو الاحتجاج على هذا الخطاب النمطي، من كونها تهتم بتحديد هوية الصور ضمن الإطار السلبي، أو الإيجابي، إلى فهم الإجراءات الذاتية «غير الموضوعية» في هذا الخطاب، والتي أدت إلى أن تجعل من نفسها إجراءات ممكنة وجديرة بالتصديق. وللحكم على الصورة النمطية على

أسس معيارية سياسية سابقة، فإنه ينبغي رفضها ونبذها، وليس استبدالها بصورة أخرى. وهذا ممكن فقط، من خلال الالتحام بما تملكه هذه الصورة من فاعلية، والالتحام بتلك الذخيرة الكبيرة من مواقع القوة والمقاومة، والسيطرة والاستقلال، التي تشكل في مجملها الموضوع الكولونيالي (وهذا يشمل المستعمِر والمستعمَر)[67].

أما عن سبب اختيارها لهذا الاقتباس، فتوضحه بأن «حومي بابا» ينحو في كتاباته في الموضوع منحى جديداً. وهذا المنحى يمثل تحدياً ملحوظاً في إعادة النظر في سياسات وشعريات الكتابة الكولونيالية، متجاوزاً المزاج الشخصي الذي ينساق إليه الدارس أو القارئ، رغماً عنه، وهو يقرأ في هذه الكتابات، بسبب الإيديولوجية الأبوية المتسلطة فيها. وقد عانت الدراسة نفسها، كما تقول، من مثل هذا المزاج.

ففي نقد أدب الإمبراطورية (البريطانية) بشكل عام، وفي دراستي الخاصة هذه لـ «هاجارد» و«كبلنج»، بشكل خاص، كان الغضب من استعباد العوالم الأخرى، واستغلالها، يقضي على كل متعة يمكن أن يشعر بها المرء وهو يقرأ هذه الرومانسيات الإمبريالية التي تحولت إلى «أساطيريات» سلطوية مؤسسية من قبل العرق الأبيض، وهدفت إلى تبرير غزوة تلك العوالم، واحتلالها، وتدمير كل المجتمعات غير الغربية»[68].

وإذا كنا في هذا التعريف بالكتاب، لا نستطيع أن نطيل في عرضه، نظراً لغلبة الجانب التطبيقي فيه، فإنه من المفيد أن نجتزئ بعض ما خلصت إليه.

فيما يتعلق بكتابات «هاجارد»، تصل «لو» إلى نتيجة مفادها أن رومانسيته المبكرة جاءت مبنية على اندماج أناني له مع شعب «الزولو»،

أو مع النموذج الإفريقي الأصلاني، الذي نسجت على أساسه النماذج اللاحقة[69].

كما قادت سردياته الخطاب المعاصر إلى استخدام هذا الخطاب للجسد، مجازاً أدبياً ونفسياً وفسيولوجياً. كما أن هذه السرديات ظلت، على الدوام، عنده مصممة على النموذج الذي رسمته روايته « Allan Quatermain » التي نشرت عام 1887م، أو ترتد إلى مشاركة منجزة من الآخرين باسم المجتمعات الفطرية، كما عكستها رومانسياته عن الزولو[70].

أما «كبلنج»، فقد كان نتاجه الأدبي غزيراً وخصباً، حيث استمرت كتابته على مدى خمسة عقود، مغطية ثلاث قارات. ولهذا فقد ركزت الدراسة على تصوير كبلنج للثقافتين الإسلامية والهندية في شبه القارة الهندية. ولأن كبلنج كان يتعامل مع ثقافتين فيهما أوجه اختلاف، فإن كتاباته النثرية الأولى قد عكست تأرجحاً يتسم بشيء من التضارب في مجال تمثيل هوية كل من المسلمين والهنود هناك، مما يجعلها هوية ثقافية أقرب ما تكون إلى ثقافة «أنجلو-هندية» منها إلى ثقافة «إمبريالية بريطانية»[71].

وفي حين كانت كتابات «هاجارد» تبرز تقديم الرواد الإمبرياليين لبطولة رومانسية ذكورية، كانت قصص «كبلنج» الأولى تركز على تصوير المناظر الطبيعية، المليئة بما يذكر بمنجزاتها التاريخية، كما تصور مكاناً «مدينياً» هجيناً، يحاكي المكان المديني اللندني ويقلده.

وإذا كانت قصص «هاجارد» قائمة بشكل أكثر على استعمار نرجسي لثقافة الزولو، فإن قصص «كبلنج» الهندية الأولى توضح تأرجح المرآة الكولونيالية التي ربما تعكس أحياناً، صوراً للذات التي ترغبها

صورتها المنعكسة في المرآة، أو هي في أحيان أخرى، مرتعبة من صور «الآخر» التي تهدد قيمة «الذات»(72).

الهوامش

1) Modern Literary Theory; (edited by) Philip Ric and Ptricia Waugh, Arnold - London, 4th ed. 2001, p. 360.

2) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Thffin.

3) The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures; B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin, Routledge - London and New York, 1989, p. 2.

4) The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, (edited by) Michael Groden and Martin Kreiswirth, The John Hopkins University Press, 1994, p. 581.

5) نفسه.

6) الاستشراق، إدوارد سعيد [ترجمة د. كمال أبو ديب] مؤسسة الأبحاث العربية، ط 3، 1991م، ص: 287.

7) The Empire Writes Back..., p. 1.

8) من الجدير ذكره أن مصطلح «العالم الثالث» (Third World) قد استخدم لأول مرة من قبل عالم الدراسات الإحصائية «ألفريد سوفي» (Alfred Sauvy) في عام 1950م.

را: The Johns Hopkins Guide..., p. 581.

9) The Johns Hopkins Fuide..., p. 582.

10) Critical Theory Today, Lois Tyson, Garland Publishing, Inc. - New York

and London, 1999, pp. 378-9.

11) The Empire Writes Back..., p. 5.

12) نفسه.

13) كما في حالة «توماس موفولو» (Thomas Mofolo) كاتب رواية «Chaka».

14) The Empire Writes Back..., p. 6.

15) The Johns Hopkins Guide..., Post Colonial Cultural Studies, pp. 581-5.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) نفسه.

19) نفسه.

20) را. الثقافة والإمبريالية ن ص ص: 270-271.

21) R. F. Retamar; Caliban and Other Essays, (translated by Edward Baker), Minneapolis: University Minnesoto Press, 1989.

22) The Edward Said Reader; (edited by) Moustafa Bayoumi and Andew Rubin, Vintage Books - New York, 2000, p. XXIV.

23) الاستشراق، ص: 4.

24) نفسه، ص: 6.

25) نفسه، ص: 39.

26) The Edward Said Reader, p. XIII.

27) الثقافة والإمبريالية، ص: 9.

28) نفسه، ص: 57.

29) نفسه.

30) نفسه، ص: 11.

31) نفسه.

53) للروائية النيوزيلندية: Janet Frame.

54) للروائي الأسترالي: Wilson Harris.

55) The Empire Writes Back..., 28.

56) نفسه، ص: 29.

57) نفسه.

58) نفسه.

59) نفسه.

60) نفسه، ص: 34.

61) نفسه.

62) نفسه، ص: 37.

63) نفسه.

64) نفسه، ص: 196.

65) نفسه.

66) Homi Bhabha; The Other Quistion, Screen, No. 24 (Nov. - Dec.), 1983, pp. 18-36.

67) White Skins/ Black Masks, p. 1.

68) نفسه.

69) نفسه، ص: 264.

70) نفسه، ص: 205.

71) نفسه.

72) نفسه، ص: 266.

* * *



من نص الأسطورة

إلى أسطورة النص

علي جعفر العلاق

حين تمزق الأسطورة ثيابها الأولى:

تشتبك هذه القصيدة الغائمة مع الأسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديداً. إنها تضج بالجو الأسطوري، وتمتلئ حتى حافاتها الأخيرة برائحة المخلوقات ، والأحداث الخارقة، التي انتزعت ، مخلوقات وأحداثاً، من كياناتها المادية، أي أننا لا نجد أياً منها طافياً على سطح النص. وبقدر ما يبدو ماء اللغة، في هذه القصيدة، صافياً ومتجانساً فإن أعماقه البعيدة تحتشد بأثر الأسطورة احتشاداً قوياً. غير أن هذا الأثر مبثوث ومتباعد لكنه، وفي الوقت ذاته، شديد الانجذاب إلى بعضه بعضاً.

إن القصيدة تندفع إلينا، كمتلقين، بشحنتها المجازية الكاسحة دونما مقدمات أو تمهيد، حتى نحس وكأننا، ونحن في غمرة هذه القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة المحتدمة. ووسط هذا التدافع المجازي لهذا النص ينتعش فينا إحساس خاص، يبدأ غامضاً في البداية، ثم يندفع إلى دائرة صغيرة من الغبش المشوش، تماماً كرائحة الفجر الأولى، وهي تختلط بالحقول الرطبة.

ومع تقدمنا في قراءة النص، أو رجوعنا مراراً إلى بداياته، يبتدئ نشاط من نوع مختلف يخرج بنا، تدريجياً، من ماء اللغة المفعم بالليل والنداءات والكمائن، إلى حافة صلبة نستند إليها. وعند هذه النقطة يبدأ ذوبان الليل، ليل النص، وتظهر مخبآته، تماماً كغزلان البراري: جلية لكنها نائية، وغامضة لكنها مرئية. إنّ النشوة التي يثيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع يضعنا، وجهاً لوجه، أمام تجربة مميزة وغير قابلة

للتكرار إلا مع نصوص تحظى بما حظيت به (أنشودة المطر)[1] من براعة، كما سنبين في مقاطع مقبلة من هذا البحث.

إن هذا النص، بلغته المتأججة، يعود بنا دون أن نعي ربما، إلى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر، والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والأسطورة[2]؛ فمن ذلك الالتحام، الحي، والحميم، والعصي على التفسير، ومن تفجر النفس بالنداءات الوحشية واختناق الجسد برغباته وأوهامه وبدائيته، بدأ اشتباك الأسطورة باللغة، هذا الاشتباك الذي جعل منهما معاً، لغة جسدية وتخيلية تنضح بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري[3]. وقد ظلت هذه اللغة، منذ صباها الأول وحتى الآن، سلسة حيناً ومخادعة حيناً آخر، ومنكفئة على ذاتها أحياناً أخرى. وكان ذلك جزءاً، وجزءاً مهماً ربما، من حيويتها الدائمة.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه القصيدة تحقق، فيما أرى، ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولاً. الأسطورة في هذه القصيدة، كما سنرى، ليست أحداثاً مكتملة، أو شخصيات واضحة الملامح. إن القصيدة تصنع أسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ فالشاعر يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام نص الأسطورة بل أمام أسطورة النص. كما أن الشاعر يشحن قصيدته بمناخ أسطوري فريد يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة، وهي تتلألأ بالإيحاءات، وتنفتح على القراءات المتعدّدة. بذلك تصبح الاستعارة، كما يقول راثفن، أسطورة مكثفة، مثلما أن الأسطورة استعارة موسعة[4]. ولا يقف ارتباط الشعر بالأسطورة، لدى بعض النقاد، عند حدود اللغة. يرى برسكوت في كتابه (Poetry

and Myth) أن الشعر ابن الأسطورة، وأنه مايزال يحمل خصائصها حتى اليوم[5].

حيوية العنوان:

تطرح القصيدة أكثر من إشارة، تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من المظاهر الأسطورية، بل تتجاوزها إلى مظاهر متعددة أخرى، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري.

يواجهنا العنوان بأولى هذه الإشارات (أنشودة + المطر)؛ فالمطر، هذا المعطى الطبيعي المفعم بالدلالات الرمزية الجمة لا يقف، في عنوان القصيدة، مقيداً بدلالة أحادية ضاغطة تحد من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي، بل يشتمل على فيض من الإيحاءات، أو الإيماءات المائية، الشفيفة.

والعنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر ونوازعهم، ويجعل منها، بفعل التفكير الأسطوري الأول، كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم، والعاطفة، وتتجاوز، بفعل ذلك التفكير أيضاً، المحدودية والمنطق.

الأسطورة مخضبة بالدم دائماً، دم القرابين والأضاحي. كما أن الدم يرتبط بالمطر ارتباطاً عميقاً باعتبارهما جزءاً من شعائر الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، وتتفصد من جسدها المكتنز بالرهبة، والشعور، والتخيل. فالدم، كما يشير جيمس فريزر، في (الغصن الذهبي)[6]،

وسيلة الإنسان البدائي، أو تميمته التي يستدرج بها المطر إلى حقوله القاحلة. وعندما يحتدم المشهد الابتهالي، ويتوتر، ويندى، تختلط الريح بالرقص، والدم بالصلوات حتى تذرف الأجساد عرقها المضيء على العشب، ويمتلئ الجو برائحة الغيم، والزغب، ويهطل المطر. ويكرس الدم في هذه القصيدة لقاءه بالمطر، في أكثر من مفصل أو مشهد، أو حركة.

عنوان القصيدة، كما أشرنا في البداية، أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات وأنماط التداعي. إن كلمة الأنشودة، على سبيل المثال ، لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق إلى البدايات الأولى للأشياء والعواطف والأفكار. إنها صلة الجسد، في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة. والأنشودة، أيضاً، عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعاً حسياً صرفاً، ينهمر به الجسد المحتدم باللذة أو الألم أو الطمع من خلال الانثيال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر.

وهكذا تمتزج الأنشودة بالجسد، في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى، وحنينهما الوحشي إلى المطلق، والطبيعة، واللانهائي.

الملاحظ أنّ في عنوان القصيدة التحاماً قلقاً بين عنصرين لا تجانس بينهما . كما أنّ شكل الإضافة الذي اتخذه هذان العنصران لم يكبح ما بينهما من تعارض، أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسماوي، البشري والطبيعي، الأيدلوجي والأسطوري، الصعود والنزول. أي أن التعارض بينهما ظلّ كثيفاً وبالغ القوة.

يشتمل العنوان، من خلال ثنائية المضاف والمضاف إليه، على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة، فهو مشحون بالتضاد: يتصل عبر التركيب وينفصل من خلال الدلالة، وبذلك، فإن هذا العنوان يمهد، ومنذ البداية،

لبنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

والقصيدة، بهذا المنطق، لا تتجه صوب غرضها في خط مستقيم، بل تسعى إلى إنجازه من خلال نموها الحافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة التي تشكل حيوية النص، وعناصر تأثيره. وهكذا فإنّ منطق العنوان، القائم على التوتر، يهيئنا لتلقي النص عبر هذا المنطق ذاته: أعني التضاد، والتخييب الذي يهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء، دون أن يحسم هذا التوتر بطريقة باترة حتى نهاية النص.

الزمن الأسطوري:

لابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يلتفت إليها، على حدّ علمي، أحد من دارسي هذه القصيدة السيابية الرفيعة؛ فهي، زمنياً، نص ليلي بامتياز: تتشكل من لغة ليلية وارفة، ويخيم عليها، من مفتتحها حتى النهاية ليل كثيف، ومساءات تتثاءب، وأقمار مطفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى، وغيوم تنتحب، ونوم يبلله هذيان الأطفال. وليس هناك من إشارة، أو صورة أو مشهد نهاري واحد، فالقصيدة تتجنب مشهد النهار أو أياً من مسمياته، أو أجزائه، أو تفاصيله.

ويبدو أن أحداث القصيدة كلها، تدور في زمن ليلي خانق: إنه زمن الطلق واختمار التحولات والتأمل والذكرى، زمن الأحلام والكوابيس والحيرة والمفاجآت، وهو زمن التحديق في آبار الروح، وإيقاظ خزين الذاكرة. أما النهار فهو وجهة القصيدة أو هدف حركتها، وهو هدف، كما نرى، صعب، ومشوش إلى حد كبير. وقد جاءت صور القصيدة مكدرة، يحف بها الليل، والغبش، والأقمار الآفلة.

يبدأ زمن النص بالسَحَر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من

الاندفاعات الاسترجاعية التي يتم، من خلالها، العودة مراراً إلى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة .

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

السَّحَر، هنا، ليس خصلة منزوعة من شجرة الزمن، بل هو، بطبيعته، زمن أسطوري. إنه العش المعتم للأساطير: نقطة تجمعها، ومنطلق حركتها[7] في البدايات الأولى وقد خالطها الوهم، والعتمة، والتخيلات المريعة. كما أن كلمة السحر، مجتمع لإيحاءات جمّة، وتشظيات تأويلية غزيرة. إنها تنتسب، بقوة إضافية أخرى، إلى زمن الرقى وإيحاء السحر عبر المحاكاة ورابطة التجنيس (سَحَر - سِحْر). وهذا ما تفعله القصيدة من خلال محاكاتها لحركة المطر: هطوله، وتموجات إيقاعه، وما يبعثه في النفس والجسد من بهجة يخالطها الأسى والحنين غالباً. وللكلمة قشرة دلالية أخرى حين تتعلق بالفتنة والجمال الذي يفتك باللب، ويخرج بالبشر من الرصانة إلى الذهول الذي يشبه الغياب في ماء النوم أو ماء الدهشة.

وهكذا يحتشد البيت الأول بكل هذا الثراء بفعل هذه الكلمة الزمانية الظليلة، التي يمتزج فيها آخر الليل بأول الفجر، في دبيب لوني عصيّ على الوصف. أما البيت الثاني، فلا يقل عن سابقه صلة بالزمن، وهذه الصلة تتجاوز كلمة (القمر) مجردة عن حركتها التي تشبه الرفيف الممعن في عذوبته:

أم شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن عبارة (راح ينأى) تتميز على أي بديل آخر لتجسيد الدلالة ذاتها. إنها أشد إيحاءً من الفعلين (راح) و(ينأى) منفصلين، كما أنها أشد وقعاً، على النفس، بما تنضح به من دلالة ليلية غامرة.

وبذلك فإن هذا المفتتح المضبب البارع، مفعم بالإيحاءات والظلال، وكأن البيتين يمهدان، ومنذ البداية، لهذا النص الليلي الذي يشتبك بصور الأفول وأجواء العتمة دون أن يتشبث بها حتى النهاية، بل يخدش تماسكها بشروخ من الأمل تومض، مثل جرح، بين آونة وأخرى.

ثنائيات دالة:

تبدأ لعبة الثنائيات منذ العنوان، كما أشرنا، لتشمل تفاصيل القصيدة كلها، صوراً ودلالة وتراكيب. ولا يمكن فهم هذه الثنائيات، وإدراك وظيفتها الجمالية والدلالية في معزل عن هدف القصيدة النهائي؛ فالقصيدة، كما سنرى، تتجه صوب دلالتها مشروخة، قلقة. أي أن النص، رغم مظهره الممعن في نقائه و نضارته، يشتمل على تصدعات كثيرة. وهذه التصدعات لا تلتئم دفعة واحدة، بل تظل في حركة لائبة من النزف والاندمال حتى آخر سطر في القصيدة. وهذه الحركة تتماثل، تماثلاً أيقونياً ممتعاً، مع دلالة النص أو مغزاه الذي لا يتم التوصل إليه بسهولة.

وما يلفت النظر، في مطلع القصيدة، صيغة المثنى (عيناك، غابتا نخيل، شرفتان) التي أضفت على الصورة فيضاً من الرفيف الدائم، والتوتر الجذاب. إنها صيغة تموج بالحركة: بالتماثل والانفصال، والانجذاب والتباعد. ولا نستطيع هنا، إلا الانقياد لغواية الرقم (2) في المخيلة الخرافية للشعوب ؛ فهو رقم قلق ، متململ، مبتور، وتواق إلى الاكتمال. إنه يرمز إلى التوازن[8] من جهة، ويرمز، من جهة أخرى،

إلى النزاع[9]. وهو غير مكتف بذاته، ولذلك لابد، كما يقول فيليب سيرنج[10]، من تهدئة توتره هذا بطريقة ما:

«إما بتخفيضه للأحدية... وإما إعادة خلق هذه الوحدة بإنتاج وحدة جديدة»

والقصيدة تمثل مسعىً عميقاً لخلق هذه الوحدة المطلوبة.

إن المثنى في البيتين (1، 2)، ليس جنساً لغوياً محضاً؛ فالعينان والغابتان والشرفتان أشكال تضج بحضور جسدي وأرضي ومعماري كبير. إن العينين شرفتان باهرتان للجسد في بهائه وتوازنه، لا يهدأ رفيفهما، ولا يستقر ما فيهما من إيحاء خاطف. أما الغابتان فهما عينا الأرض، وتأوهها الأخضر المشرئب، الذي يمنحها الرسوخ والتناسق والجلال. وكذلك الأمر بالنسبة للشرفتين؛ فهما العينان اللتان تحقق العمارة من خلالهما استرخاءها الشكلي، وتوازنها الحميم.

وهكذا، تعتمد القصيدة لعبة الثنائيات والمثنى، منذ العنوان والمطلع، أي أنها اختارت، ومنذ بدايتها، هذا الشكل المليء بالرفيف والتطلع إلى الالتحام. وظلت، من خلال تفاصيلها جميعاً، تسعى إلى تحقيق هذا الانسجام بين طرفي المثنى لتهدئة توترهما، والعودة بهما، مع نهاية النص، إلى الاندماج في وحدة جديدة.

وهذا المفتتح، يدفع بنا إلى تساؤل جوهري: من يخاطب من في هذه القصيدة؟ من هما طرفا هذه الثنائية الآسرة؟ وأية أنثى هذه التي ينصرف إليها الخطاب بهذه النبرة المعذبة الصافية؟ هل المطلع هنا مجرد مقدمة ذاتية ملتهبة، أم أن له وظيفة بنائية ودلالية يؤديها؟ هل كان السياب يغترف من ذاكرة طللية فياضة[11]، أم ينشئ خطاباً أسطورياً يشتبك طرفاه في حمّى من رغبات المادة ونداءات الطبيعة؟

لم يترك السياب أمام متلقيه فسحة كافية من الضوء تقوده إلى تفكيك هذا الاشتباك بين ثنائيات الضمائر..... وقد يتوهم القارئ للوهلة الأولى، أن هذا المفتتح نتاج محض لمخيلة طلقة، حالمة، ومراوغة : لا تومئ إلى مرجع خارجي، ولا تأبه بمنطق.

لكن العودة إلى السجل الميثولوجي الرافديني تضع بين يدي القارئ خيطاً رهيفاً يقوده إلى ضباب البدايات، حيث الحب جزء من الطبيعة، وحيث الطبيعة لغة الجسد ودخان حرائقه: إن مطلع القصيدة ينضح برائحة (عشتار)، ويلمس خصائصها برهافة ممتعة دون أن يسميها. إنه خطاب (تموز)، أو صلاته، أو ابتهالاته إلى عشتار: تلك الرموز السومرية التي جمعت في كيانها حشداً من التناقضات المذهلة[12] فهي رمز الأم، والأخت، والزوجة. وهي رمز الحرب والغريزة معاً. وهي أنثى الكوارث والرغبات المجنونة في آن واحد. إنها المرأة التي عُرفت، في أساطير العراق القديم، بأنها رمز السّحر كما عرفت بعينيها الجميلتين تحديداً.

تموّج النّص.. تموّج الدّلالة:

هذه القصيدة لا تسلم نفسها، للمتلقي، بسهولة. وهذا التعصّي على القارئ لم يكن ناتجاً عن تفككها كما تهيأ للبعض[13] بل عما في بنيتها من تموجات أسلوبية ودلالية تشكل جانباً مهماً من خصوبتها الجمة كما سنرى، فالقصيدة ليست سهلة، ناعمة، مسترخية، بل هي، على العكس من ذلك تماماً، مراوغة و مدلهمّة. وربما كانت خصائصها هذه تجسيداً باهراً، وبتماثل أيقوني عجيب، لتجربتها المريرة: يحتدم في هذه القصيدة الغائمة ، صراع لا يهدأ: مرير ومكتوم، رحلة ممعنة في الشقاء والعثرات في اتجاه الضوء أو المطر. لكنّ أياً من هذين المطلبين يظل حلماً قاسياً أو مشكوكاً فيه حتى نهاية النص.

ورغم أن المطر يتربع على مدخل القصيدة فيشيع في النفس، منذ العنوان، إحساساً عميقاً بالرعدة، والبلل والخوف، فإنّ هذا النص، في حقيقته، يكاد أن يكون بعيداً عن المطر تماماً. إنه نص غائم، بل ملبد بالغيوم إلى درجة أسطورية أكثر منه ممطراً. المطر، في هذه القصيدة، من حصة الماضي غالباً. إنه مطر يهطل، مدراراً وشجياً، على الذاكرة لا على الحلم، وعلى الماضي لا على الجسد.

إنّ جسد الشاعر، أعني حاضره الشخصي والعام، محفوف بالعقم، كما أن حلمه يظل مفتوحاً، حتى نهاية القصيدة، في انتظار المطر. جسد الشاعر وحلمه، كلاهما إذاً، قاحلان إلى درجة مريعة رغم ما يوحي به هذا النص المدهش المضلل من أجواء ممطرة. بعبارة أخرى، إن القصيدة، بكل تفاصيلها، هي حلم بالمطر أو استذكار له، لا غناء لمطر فعلي، أو ابتهاج حقيقي به.

إن ما يصنع جمال هذه القصيدة ويفتح مخيلتنا ونفوسنا لدبيبها الموحش والجميل، هذا التموج الذي يميزها، بنية ودلالة؛ فهي لا تذهب إلى موضوعها، كما قلنا، في خط واحد مستقيم حتى آخر بيت فيها، بل تهدم ذاتها باستمرار، تاركة لدلالتها أن تتخبط صعوداً وهبوطاً دون أن تصل إلى مستقر لها إلا في نهايتها المضببة.

كان السيّاب يجسد، دون ادعاء أو هتافات، عذاباً فردياً ممضاً ومحنة عامة. وقد جاء هذان الرافدان المكدران ملتحمين التحاماً عميقاً، وكانا، عبر مفاصل النص كله، يفيضان بالأمل تارة وبالألم تارة أخرى، في أرجحة شيّقة ومؤلمة من مفتتح النص حتى نهايته.

ولقد كانت هذه المراوحة صورة بالغة الرهافة والأسى، لموقفه ورؤياه للعالم: عالمه الشائك في بعديه الفردي والعام. لم يكن السياب مغنياً ساذجاً للحياة، ولم يكن متفرجاً عليها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى،

فإن روحه المجرحة الذكية كانت عصية على التفاؤل البسيط، عصية على التوهم أن الرحلة في اتجاه المطر لا تحف بها التهلكة، أو أنّ الضوء قادم دون أن تختلط ملامحه بالدم، أو الطين، أو البكاء.

وكثيراً ما وقف السياب أمام هذه المحنة التي كانت تتموج ، كالليل، دونما نهاية وشيكة. وكثيراً ما جسّدها بحسّه التراجيدي المعذب، كما يتجلى في الكثير من قصائده كما في المقطع التالي من قصيدته (العودة إلى جيكور) مثلاً[14]:

نزع ولا موتُ،

نطق ولا صوتُ

طلق ولا ميلادْ

من يصلب الشاعر في بغدادْ؟

من يشتري كفيه أو مقلتيهْ ؟

من يجعل الإكليل شوكاً عليه ؟

جيكور يا جيكورْ

شدّت خيوطُ النورْ

أرجوحةَ الصبحِ

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي

يصوِّر هذا المقطع نمطاً من العذاب الخارق الذي يظل في بدايته رغم تقادمه، والذي يتفجر، كأعنف ما يكون، في اللحظة التي نتوهم فيها أنه يوشك على الانتهاء. ونلاحظ أخيراً كيف تكتمل هذه الطقوس بعد أن يختلط فيها، وعبرها، الجسد الآدمي بالأسطورة، فيغدو قرباناً يجتمع إلى

فاكهته الدامية نمل التراب وطيور الأعالي في مشهد بالغ القسوة. ويشكل هذا العذاب ذاته، في تجدده و غرائبيته، تجربة (أنشودة المطر) التي تعدّ أكثر نصوص السيّاب شجناً وحيوية.

هذا النص، كما قلت، تتموج دلالته، بين اليأس والأمل، في ذبذبة موجعة، دون أن تصل إلى اكتمال حاسم. لقد أراد لها الشاعر، وبهدي من غريزته المفعمة بالشك واللايقين، أن تكون كذلك. أي أن تكون دلالة متموجة، في ذهابٍ وإيابٍ مثيرين للمخيلة دون أن يتغلب أحدهما على الآخر. أعني دون أن ينتهي النص إلى خاتمة قاطعة أو شديدة الوضوح.

وكان هذا التأرجح في الدلالة ضارباً بجذوره في أعماق النص: في نسيجه اللغوي، تركيباً ومعجماً، وفي الصورة الشعرية بكل ما فيها من ضراوة المجاز. ويتجلى هذا التموج الدلالي أيضاً، في المعالجة الأسطورية التي تنتشر في معظم النص، وتشكل أكثر مفاصله الدلالية والنصية احتداماً.

يلجأ الشاعر، في أكثر من مفصل من هذه القصيدة، إلى تفتيت الحدث الأسطوري أو الحكائي، وبعثرة مفاصله السردية لتقديمه على دفعات حتى يتضافر مبنى الحكاية مع دلالتها، أي أن يتماثل المستويان النصي والدلالي في وشيجة من التفتت والتبعثر وعدم التداخل. وبذلك يكون حرمان هذا الحدث من نموه وترابطه جزءاً من دلالته التي تقوم هي أيضاً ، عبر هذا النص كله تقريباً ، على التفتت وعدم الاكتمال.

لنتأمل المقطع التالي:

32. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشباك

33. ....

34. وينثر الغناء حيث يأفل القمر

إنه مقطع جدير بالتأمل حقاً: جمرة صغيرة يتركها الشاعر تتلوّى بين أعشاب لغته المتأجّجة عرضة للريح، لكنها ريحٌ مؤجّلة، أعني أنها لا تهبّ الآن، في هذا المقطع تحديداً.

إنّ الصياد الحزين في المقطع السابق لا يشغل، في الواقعة السردية، أكثر من هذه الأبيات الثلاثة. لكنّ تأثيره لا يختفي من القصيدة تماماً. إنّه يتخفى لكنه لا يختفي، ويغيب دون أن يتلاشى. إنّ له كموناً خاصاً، كالجذوة أو الشرارة أو الآهة: لا تظهر مباشرة، بل تمارس فعلها في الباطن المغلق، والسري للأشياء أو اللغة أو الانفعالات.

ثم نلتفت إلى شيء آخر خفف من نمو المقطع السابق وحوّله، بلمسة شعرية بارعة، من مساره السردي النامي إلى مسار آخر، مضبب وقائم على التشبيه: اللغة هنا تقفز من النهار إلى العتمة، ومن العراء الأجرد إلى الضباب والبلل والتماعات الشباك الكئيبة. لقد استطاعت أداة التشبيه (كأنّ) أن تكون نواةً لصورة تشبيهية انعطفت بمجرى الحدث من الإشارة إلى الإيحاء، ومن السرد إلى التجسيم. وصورة الصياد في هذا المقطع، تنتشر وتتجزأ، في انتظار صعودها المقبل في الأبيات (53-57)، إنها تشكل المشبه به الثاني للمشبه الوارد في البيتين (22، 23)[15]: صورة كابية، نضّاحة بما يعتلج في قلب الصياد وهو يقف وحيداً أمام ريح البحر، وظلمته المائية المالحة. وهذه الصورة لا تفصح عن منبع واحد من منابعها، إنها إيماء إلى أكثر من رافد: الأسطورة تارة والتراث الشعبي تارة أخرى: إنها أدونيس، أو تموز الصياد[16]، وهي الصياد في ألف ليلة وليلة وشباكه الفارغة دائماً إلا من الريح أو الماء.

غير أن الشاعر لا يواصل بناء واقعة الصياد، في ألف ليلة وليلة، بل يرجئ إكمال دلالتها إلى الأبيات التالية:

53. أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

54. ويخزن البروق في السهول والجبال

55. حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

56. لم تترك الرياح من ثمود

57. في الواد من أثر

إن الانتقالة، هنا، لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي فقط، بل تمثل تضبيباً لمنابعه الأولى ومزجاً أخاذاً لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية، في هذه الأبيات، من ضبابها الشعبي، ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلأت برنين قرآني مريع، وإيحاءات دينية وجمعية مدوية.

يقع هذا المقطع بعيداً عن المقطع الذي سبقه، إنّ الصياد الذي وردت الإشارة إليه في البيت (32) لم يظهر مرة ثانية. لقد غمرته مياه النص ولم نعثر له على أثر إلا في البيت (55)، وهذا الأثر يمثل تنويعاً على الحدث الحكائي في ألف ليلة وليلة؛ فقد اختفت صورة الصياد والشباك الواهية والقمر المنطفئ، وحلت محلها هذه الصورة:

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

صورة الصياد، هنا، لا تماثل صورته في ألف ليلة وليلة، لقد دفعت به القصيدة بعيداً إلى أعماقها الجوفية، ولم تبق إلا جزءاً حيوياً من معاناته، بعد أن تعرضت هذه المعاناة، إلى تحويل آخر في منطوياتها النفسية. كانت تجربته، في الليالي، تكتظ بالرعب، والخيبة الفردين. أما في القصيدة فهي تجربة مختلفة: إنها الرعد، والغضب، والبروق، والثورة الجماعية التي امتلأت بها سهول العراق وجباله. في هذا المشهد لا نعثر على الجنّي أو القمقم كما في الليالي، بل تحول العراق كله إلى قمقم كوني مخيف.

من المثير أن البيت يمكن تأمله من زاوية أخرى:

حتى إذا ما (فضّ) عند(ها) ختمـ(ها) (الرجال).

إنّ فعل الافتضاض، والرجال القائمين به، وضمير التأنيث الذي تكرر مرتين، كثف كثيراً من إيحاء الصورة في المقطع كله، فاختلط الشعور بالموت، والأسطورة بالواقع العيني الملموس. ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا، إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التغيير لم تحسم. وهكذا، وانسجاماً مع هذه المراوحة، التي أشرنا إليها أكثر من مرة، فإن مشاعر الغيظ والحنق، لاتتحول، إلى فعل تغييري جارف. لقد أفرغ هذا الفعل من شحنته حين سيجته بنية الجملة الشرطية وعطلت، ولو إلى حين، قوته الكامنة.

الفعل حين ينكفئ على ذاته:

وفي هذه القصيدة لا تنتكس الدلالة من خلال تجزئة الحدث الأسطوري أو الحكائي الشعبي فقط، بل تنتكس أيضاً على مستوى آخر، أعني المستوى اللغوي، أو التركيبي تحديداً. إن الملفوظ اللساني، في صيغته التركيبية المنجزة، لا يندفع إلى تحقيق معناه بطريقة مباشرة دائماً، ولا يسعى إلى إنجاز هذه الدلالة عبر سلسلة كلامية متنامية ودون تعرجات، بل من خلال اجتهاد أدائي يعكر صفاء المعنى ويجعل إكمال الفعل أمراً شاقاً.

أول ظاهرة تتجلى، هنا، هي ظاهرة الجملة الاعتراضية التي تكررت، وبثراء دلالي وفير، أكثر من مرة. لقد لعبت هذه الصيغة دوراً مميزاً في إحداث تلك الخلخلات التركيبية[17] التي ساهمت في إعاقة تدفق المعنى، أو تفتيت يقينيته بما يتناسب والتجربة الممضة والمشكوك في نتيجتها. لنتأمل الأبيات التالية:

24. كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

25. بأن أمه – التي أفاق منذ عام

26. فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

27. قالوا له: «بعد غدٍ تعود..»

28. لابد أن تعود.

كم كثيفة هذه الجملة الاعتراضية: لقد وقفت، مثل شوكة، بين اسم إنّ وخبرها فبترت دلالة حلم الطفل، وألحقت به شرخاً واسعاً، سعة هذه الجملة التي امتدت ثلاثة أبيات كاملة، فلم يعد لهذا الحلم أو الهذيان الطفولي أي وميض يخفف من وحشة الطفل، أو يجعل نعاسه طرياً ومحفوفاً بدفء الأمهات.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأبيات التالية:

73. وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع

74. ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر..

يضعنا هذان البيتان في الصميم من مشاهد الرحيل، ومواقف التوديع، وما يثيرانه، عادةً، من انفعالات حادة. ولاشك أن البيت (73) يوقظ فينا، وبإلحاح لا يمكن تجاهله، بيت ابن زريق البغدادي:

وكم تشبث بي يوم الرحيل ضحىً وأدمعي مستهلات وأدمعه

إنّ السيّاب وابن زريق يشتبكان، هنا، في لحظة وجدانية ملتهبة من خلال مجموعة من الشذرات النصيّة المباشرة التي توحد بين البيتين: (وكم، الرحيل، دموع) إضافة إلى تلك الأجزاء غير المباشرة التي مرّت باستبدالات سَيّابية لم تحجب تماماً قوتها التناصية: (يوم: ليلة، مستهلات: ذرفنا).

إنّ المشهد كله منقوع بالأسى ودموع القلب. ويأتي البيت (74)

ليؤدي وظيفته بطريقة متميزة، إذ يقدم المطر باعتباره ملاذاً، يغطي على الضعف، والهشاشة، ويموه مشهد الدمع، فيجعله مواربا. وانسجاماً مع منهج القصيدة في أرجاء الدلالة وتخفيفها فإنّ الفعل (اعتلّ) لا يحقق وظيفته تماماً: أعني إخفاء مشهد الدمع، أو تشويشه، لأنّ الشاعر قام بالمباعدة بين فعل التمويه (اعتلّ) ووسيلته (المطر) بطريقتين:

1 - حرف الجر الباء، الذي وقف حاجزاً يمنع الملامسة المباشرة بين الفعل (اعتل) ومفعوله (المطر)، إذ لا يرتطم الفعل بمفعوله، هنا، إلا عبر الباء ومن خلاله.

2 - الجملة الاعتراضية (خوف أن نلام)، التي حالت بين الفعل ووظيفته. ومع أنّ الجنس النحوي لهذه الجملة هو المفعول لأجله، إلاّ أنها تظل على المستوى الدلالي والبصري، حاجزاً يضعف صلة المطر بالفعل (اعتلّ) ويتركهما متباعدين.

ومادمنا نتحدث عن ظاهرة انكفاء الفعل على ذاته، فيمكن لنا أن نتوقف أمام تقنية أخرى تكرّرت ، لتحقيق الوظيفة ذاتها، في البيتين (53، 58). إنّ الشاعر يستخدم فعل المقاربة (أكاد) استخداماً شديد الدلالة في مقطعين مهمين من القصيدة :

53. أكاد أسمع العراق يزخر الرعود

58. أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

يشكل البيت الأول (53)، مفتتحاً لمقطع يمتد حتى البيت (57) بينما يمثل البيت الثاني (58)، بداية لمقطع آخر ينتهي بالبيت (64). إنّ المقطع (53-57) يحتشد بالغضب وتنامي عناصر الانفجار؛ فهو، وبطريقة استثنائية، مقطع يتأهب فيه العراق كله للانقضاض: تهب منه على

المتلقي ريح صرصر عاتية، وغضب إلهي جارف، وطغاة يتحولون إلى عبرة للتاريخ.

ولكن الملاحظ أن النص لا يدفع بهذا التململ الداخلي، أو الاشتعال الكامن في الأعماق إلى نهايته، ولا يصل به إلى التفجر الحقيقي، بل يتركه تمرداً بالقوة أكثر منه تمرداً بالفعل. الشاعر يسعى، من وراء هذه اللعبة، إلى إشباع النص بهذه الذبذبة الدلالية، أو هذا التأرجح الدائم بين اليأس والأمل، التحول والثبات، حتى يكون فعل الصراع أكثر عمقاً وفجائعية. وقد تم إنجاز ذلك بوسيلتين تحدثنا عن إحداهما في مقطع سابق، ونعني بها تسييج هذا التحول ببنية الشرط كما في البيت (55)، أما الثانية فتتمثل، كما ذكرنا، في فعل المقاربة (أكاد) وهاتان الوسيلتان، كلتاهما، لا ترتقيان بحركة المقطع إلى التوتر، ولا تدفعان إلى تأجيج عناصره.

تستثمر القصيدة، خاصية التكرار، إلى مديات كبيرة. والتكرار هنا، يبدأ من أدنى مستويات النص: أي الحرف، ثم الكلمة، فالمقطع. ويهيمن تكرار حرف الراء على هذا النص هيمنة مطلقة حتى يملأه بالرنين، الجاف، القاحل. كما أن كلمة (المطر) تلعب دوراً كبيراً من خلال التكرار لتعزيز هذا الجو الابتهالي، وإشباع النص بما في التكرار من قوّة سحريّة تحاكي انهمار المطر وتتابعه.

وفي هذا النص مقطعان يتم تكرارهما بطريقة دالة، المقطع الأول منهما يتجسّد في الأبيات (47-52) ويكرر نفسه في الأبيات (96-101) أمّا المقطع الثاني فيمتد خلال الأبيات (85-95) ثم يتكرر، بشكلٍ مبتور، في الأبيات (114-120).

والقصيدة، بمسلكها هذا، إنما تعود بنا إلى خاصية أسطورية مُعنة في العراقة، أعني خاصية التكرار في الأدب الرافديني القديم؛ فقد كان

ذلك الأدب، بمناحاته وابتهالاته وأغانيه، مترعاً، حدّ التطرّف، بإيقاع التكرار وجمالياته.

يلعب المقطع الأول، من خلال تكراره، وظيفةً حاسمةً في بلورة الدلالة السلبية للنص. وهذا المسلك يذهب بنا إلى ملاحقة الظاهرة نفسها: أي انكفاء الفعل على ذاته:

47. أصيحُ بالخليج: يا خليجْ

48. يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى

49. فيرجعُ الصدى

50. كأنّه النشيج:

51. يا خليج

55. يا واهبَ المحار والردى.

يبدأ هذا المقطع ذاتياً، يندفع إلى الآخر: الخليج، بقوة النداء، والحلم، والتلهّف. بداية توحي، للوهلة الأولى، بالتفتّح والامتداد، وتهيئ مخيلة المتلقي لتوقّعات مائية كثيرة، غير أن شحنة هذا النداء تتعرّض للكسر فجأة: ويتم تعطيلها حتى تفقد ما كانت تشتمل عليه من إيحاءات، وما تدّخره من وعود.

لقد ساهمت ثلاثة عوامل في إطفاء النار الداخلية لهذا النداء، فالردّ، في البيت (49) لم يأتِ من المنادى ذاته ، بل من الصدى. هذا المردود العكسي والشاحب للصوت ، الصدى دائماً، أدنى من الصوت وأقلّ أصالة وحيوية منه. إنه نكوص الصوت، أو شيخوخته الذابلة.

ثمّ إن الشاعر، ثانياً، أخمد حركة الصدى ذاتها وأفرغها من أيّ دفء محتمل، إن الصدى ، في البيت (50) لم يعد صدىً عادياً، بل هو

شيءٌ آخر: (كأنّه النشيج)، تعبيرٌ مضاعفٌ عن الهشاشة، وإقصاء للأمل مبالغٌ فيه. إنه الصوت وقد ارتطم بالفراغ فعاد إلينا ذابلاً وغاصاً بالنحيب.

وأخيراً، يأتي البيت (52) وهو تكرار للبيت (48) غير أنه تكرار مُطفأ. كان البيت، في شكله الأول، يحتشد باحتمالات الحياة والموت معاً. ثم جاء، بصيغته المكررة، لا يحتمل إلا دلالة الموت بكل كثافتها بعد أن سقطت كلمة (اللؤلؤ). لقد ذهب الصوت حافلاً بدفء الذهب وبرودة الموت معاً، غير أن الصدى عاد مكتظاً بالموت وحده. ولعبة التكرار، في هذا المقطع، تعيد نفسها في الأبيات (96-101).

الصورة حين يمحو بعضها بعضاً:

يزدحم هذا النص، كما قلنا في البداية، بلغة مجازية بالغة الكثافة. وقد اكتسبت القصيدة، من خلال هذه الفضيلة الشعرية، حيوية مضاعفة في مقاربة تجربتها الفريدة بجانبيها الخاص والعام. ومع أن بنية التشبيه تهيمن هيمنة واضحة على النص فإنّ هذا التشبيه، في معظم تجلياته، شديد التوتر، ومشاكس للفكرة السائدة عن التشبيه تقريباً (18)؛ فهو غائم وحيوي، وملتحم الأجزاء.

وتحتل الصورة، بمعناها الموسع الذي يندرج فيه التشبيه والاستعارة، معظم النص، وتتحرك في ثناياه حركة تحفل بالتضاد والرشاقة والتخفي. وهي، في معظم تشكيلاتها لا تلعب دور الحِلْية، ولا تؤدي وظيفة الإضاءة في بداية الممر، بل هي تفعل فعلها هناك: في البعيد والقصيّ، والملتبس، لا لتسهيله أو التغني به أو تفتيت قساوته، بل لترتفع به إلى عمق أكثر والتباس أشد. ومن خلال ذلك كله يتلبد النص، شيئاً فشيئاً بغيومه الخاصة: باليأس مرةً وبالأمل الصعب مرةً أخرى، حتى يتحول كله

إلى خلية من الصراع الذي ترتطم كفّتاه، في كل لحظة، وتتبادلان النصر والهزيمة، في كل لحظة أيضاً.

إن الصورة في (أنشودة المطر)، تسعى، في توازٍ عجيب مع مستواها التركيبي، إلى تضبيب المعنى، والاندراج في تلك الأرجحة الدلالية بين الضوء والظلمة، وبين التأزم والانفراج. فالشاعر يحاول، دائماً، ومن خلال بناء الصورة بناءً خاصاً، أن يبطئ من حركة المعنى، ويعمق إحساسنا بدوام الصراع، وتموّجه. إنّه يعرقل من تضافر عناصرالصورة وهي تندفع صوب دلالتها المتوخاة. وهكذا تظل هذه الدلالة واهنة ، أو بعيدة ، أو مشكوكاً فيها. ويمكن للمثال التالي أن يكشف بعضاً مما أريد التوصل إليه:

43. وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

44. سواحل العراق بالنجوم و المحارْ

45. كأنها تهم بالشروقْ

46. فيسدل الليل عليها من دمٍ دثارْ

في هذا المقطع، تهيئنا الصورة، منذ البيت الأول فيها، لمشهد يتفجر بالبروق والمحار والنجوم: محتشد بوعود كثيرة، وممتلئ بحركة توشك أن تندلع في أجزائه جميعاً. من خلال هذا الحوار بين حركة الموج واندلاع البرق، وبين النجوم وحصى الشواطئ، تتنامى توقعاتنا تدريجياً، في انتظار الانفجار الوشيك، غير أن انهداماً مفاجئاً يشتت شمل هذه الإرهاصات كلها، ويبعثر عناصرها في كل اتجاه بسبب بنية البيتين (45، 46). لنتأمل تركيبة البيت (45): كأنها + تهم + بالشروق.

لقد مهدت أداة التشبيه (كأنّ) لانهدام الأمل بطريقة مفاجئة، وحولت الكثير مما في المقطع من شحنة إبلاغية تخبر وتقرر، إلى بنية

تتكئ على التشبيه والمضاهاة. وعبر هذا الانتقال من الإبلاغ إلى البلاغة تم تمييع الدلالة وتخفيف كثافة الأمل فيها.

أما الفعل (تهمُّ) فيدفع بالدلالة أكثر فأكثر صوب الشحوب، إنه لا يشتمل إلا على إرادة خافتة أو إرادة مشوبة بالهمّ، وهي تشي باستعداد للحركة ولكنها حركة تخلو من التوثب والحيوية. ثم إن هذا الفعل مقموع، لأنه منع من التماس الحي مع دلالته (الشروق) بفعل الباء.

وما أن نصل إلى البيت (46) حتى يخيم على المشهد كله ظلام دموي كثيف يغطي كل تفاصيله. وهكذا تنمو الصورة نمواً واضحاً لكنه مقلوب، ومنكفئ على نفسه، وبدلاً من أن يوسع نمو الصورة من إحساسنا بالضوء فإنه يقوم بمحاصرته، وخنقه، ثم إطفائه.

وأنا هنا، لا أستطيع مقاومة العودة إلى مفتتح القصيدة ثانية؛ فهو مفتتح شديد الثراء، وهو، فيما يتعلق بالنقطة التي أحاول جلاءها هنا، ينهض على صورة تشبيهية غمضت عناصر التشبيه فيها حتى تحولت أو كادت، إلى صورة استعارية مندغمة بما تمثله اندغاماً حاداً.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

لا شك أن التشبيه يستند، في عمومه، إلى حركة تندفع من المشبه إلى المشبه به. المشبه، دائماً، نقطة تندلع منها حركة التشبيه لتزداد اتساعاً وتقدماً في اتجاهها إلى المشبه به. كما أن المشبه في حاجة إلى التجسيم، والإضاءة والتوسيع. وهذه الوظائف لا يؤديها، في بنية التشبيه، إلاّ المشبه به كما هو معروف.

غير أن السياب في مفتتح هذه القصيدة لا يقوم بذلك، أو، لكي أخفف من جموح هذه العبارة، لا يقوم بذلك تماماً؛ فهو ينجز نصف هذه

الوظيفة، أو بعضاً منها، ثم يحاول محوها، أو تشويشها. إنه ينسجم، مرة أخرى، مع منطق القصيدة التي تسعى إلى الوصول إلى دلالة غير يقينية .

إنّ المشبه به (غابتا نخيل) قد أضفى على المشبه (عيناك) مسحة أخاذّة من الجلال والسعة، رغم ما في هذه البنية التشبيهية من كثافة وإيجاز. لقد تجرد التشبيه من ركنيه الآخرين، أداة التشبيه ووجه الشبه، ليدخل طرفاه الرئيسيان في حركة من الاندماج والليونة. غير أن الشاعر لا يترك بنية التشبيه عند هذا الحد، أعني لا يترك المشبه به يكمل عمله بالطريقة التقليدية.

إنه يغمر المشبه به، بدفقة لونية رجراجة، فيغطي على ما يشتمل عليه من نصاعة. إنّ ظرف الزمان (ساعة السحر) ليس عبارة ظرفية مجردة، جاءت لتحديد زمن التشبيه، أو وقت تشكّله، بل هو، على *العكس من ذلك*، عنصر فائق الحيوية، في تشكيل هذه الصورة التشبيهية وإعطائها عمقها الدلالي الموحي. لم يعد التشبيه، بعد دخول ظرف الزمان هذا، محتفظاً ببنيته الدلالية الأولى. إنه، الآن، يؤدي دلالته بطريقة أخرى: ها هو المشبه به، وهو يجر المشبه إلى حقل أكثر وضوحاً، غير أن غيمة مفاجئة، تغمر المشبه به بهذه الرجفة اللونية المحيرة. وهكذا، تعمق هذه الحركة من إيحاء التشبيه وضبابيّته.

ومنطق التشبيه هذا يفيض على البيت الثاني أيضاً، فالمشبه (العينان) لا يكتسب شحنته الموحية من ارتباطه المجرد بالمشبه به (شرفتان)، بل من تلك الحركة السائبة، المتباطئة وهي تندرج في غمرة الليل.

هذا النص:

يتـأسّس هذا النص، كـمـا رأينا، عـلى هاجس الأسطورة، ويتـفـجّر بمناخاتها دون أن يقع في كمائن التحديد، أو التعيين. إنه نصّ يتحصّن ببنيتـه الخاصة دائماً: يتشظّى ليلتئم، ويتقهقر ليتصاعد، ويتهدّم ليعاود تماسكه ثانية.

ولا يتمّ ذلك إلا من خلال بنية، حية، مراوغة. وهذه البنيـة تجسيدٌ لدلالـة شائكة، يسعى هذا النص إلى إنجازها بطريقة تتموّج بالألم والجمال معاً.

أنشودةُ المطر

1) عيناك غابتا نخيلٍ ساعةَ السَحَرْ

2) أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرْ

3) عيناك حينَ تبسمان تورقُ الكروم

4) وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نهرْ

5) يرجّها المجذاف وهناً ساعةَ السَحَرْ

6) كأنّما تنبضُ في غوريهما النجومْ

7) وتغرقانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

8) كالبحرِ سرَّح اليدين فوقه المساءْ

9) دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريفْ

10) والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ

11) فتستفيقُ ملءَ روحي، رعشةُ البكاءْ

12) ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السماءْ

13) كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمرْ!

14) كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيومْ

15) وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ

16) وكركر الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ

17) ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجرْ

18) أنشودةُ المطر..

19) مطر..

20) مطر..

21) مطر ..



22) تثاءبَ المساءُ والغيومُ ماتزالْ

23) تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقالْ

24) كأنّ طفلاً باتَ يهذي قبلَ أن ينامْ:

25) بأنَّ أمه - التي أفاق منذ عامْ

26) ولم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

27) قالوا له: «بعد غدْ تعود..» -

28) لابدّ أن تعودْ

29) وإن تهامس الرفاقُ أنها هناكْ

30) في جانبِ التلّ تنامُ نومةَ اللحودْ

31) تسفُّ من ترابها وتشربُ المطرْ

32) كأنّ صياداً حزيناً يجمعُ الشباكْ

33) ....

34) وينثرُ الغناء حيثُ يأفلُ القمرْ

35) مطرْ..

36) مطرْ..

37) أتعلمينَ أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر؟

38) وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذا انهمر؟

39) وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع؟

40) بلا انتهاءٍ - كالدمِ المُراق، كالجياعْ

41) كالحبِّ، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!

42) ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ

43) وعبر أمواج الخليج تمسحُ البروقْ

44) سواحلُ العراقِ بالنجومِ والمحارْ

45) كأنها تهمّ بالشروق

46) فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثارْ

47) أصيحُ بالخليجِ :" يا خليجْ

48) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»

49) فيرجعُ الصدى

50) كأنّه النشيجْ:

51) «يا خليج

52) يا واهب المحار والردى..»

53) أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرعودْ

54) ويخزنُ البروق في السهول والجبالْ

55) حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجالْ

56) لم تترك الرّياح من ثمودْ

57) في الوادِ من أثرْ

58) أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ

59) وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرينْ

60) يصارعونُ بالمجاذيف وبالقلوعْ

61) عواصفَ الخليجِ، والرعود، منشدينْ:

62) «مطر..

63) مطر..

64) مطر..

65) وفي العراق جوعْ

66) وينثر الغلال فيه موسم الحصادْ

67) لتشبعَ الغربانُ والجرادْ

68) وتطحن الشوان والحجرْ

69) رحىً تدورُ في الحقول.. حولها بشرْ

70) مطرْ..

71) مطرْ..

72) مطرْ..

73) وكم ذرفنا ليلةَ الرحيلِ من دموعْ

74) ثمّ اعتللنا - خوفَ أن نُلام - بالمطرْ..

75) مطر..

76) مطر..

77) ومنذُ أن كنا صغاراً: كانت السماءْ

78) تغيمُ في الشتاءْ

79) ويهطلُ المطرْ

80) وكلُّ عامٍ - حينَ يعشبُ الثرى - نجوعْ

81) ما مرّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ

82) مطر..

83) مطر..

84) مطر..

85) في كلّ قطرةٍ من المطرْ

86) حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزَهَرْ

87) وكلّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

88) وكلّ قطرةٍ تُراق من دمِ العبيدْ

89) فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

90) أو حلمةٌ تورّدت على فم الوليدْ

91) في عالمِ الغد الفتيّ، ... الحياةْ!

92) مطر..

93) مطر..

94) مطر..

95) سيُعشبُ العراقُ بالمطر..»

96) أصيحُ بالخليج: «يا خليج..

97) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!»

98) فيرجعُ الصدى

99) كأنّه النشيجْ:

100) «يا خليجْ

101) يا واهب المحار والردى»

102) وينثرُ الخليج من هباتِه الكثارْ

103) على الرمال، رغوه الأجاجَ، والمحارْ

104) وما تبقّى من عظامِ بائسٍ غريقْ

105) من المهاجرين ظلّ يشربُ الردى

106) من لجّة الخليج والقرارْ

107) وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيقْ

108) من زهرةٍ يربّها الفراتُ بالندى

109) وأسمعُ الصدى

110) يرنّ في الخليجْ

111) «مطر..

112) مطر..

113) مطر..

114) في كلّ قطرةٍ من المطرْ

115) حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزهرْ

116) وكلُّ دمعةٍ من الجياعِ والعراةْ

117) وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دمِ العبيدْ

118) فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديدْ

119) أو حلمةٌ توردت على فمِ الوليدْ

120) في عالمِ الغدِ الفتيّ، ... الحياةْ»

121) ويهطلُ المطر..

الهوامش

1) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474 -481.

2) Philip Wheelwright, Metaphor and Reality, Indiana University Press, 1962, p. 129.

3) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، 2002، ص 153.

4) ك. راثفين، ألأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 94.

5) Frederick Clarke Prescott, Poetry and Myth, Cornell University, 1967, p. 34.

6) جيمس فريزر، الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين، جـ 1، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 256، 258.

7) *ك. راثفين، المصدر السابق، ص 60.*

8) بيار كانا فاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 197.

9) فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة: عبدالهادي عباس، دار دمشق، 1992، ص 446.

10) المصدر نفسه، ص 445 -446.

11) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، 2002، ص 76.

12) فاضل عبدالواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1999، ص 22، 33، 36، 39، 77. راجع أيضاً: آرثر كورتل، قاموس أساطير العالم ، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 26، 27، 47، 48.

13) يذهب إيليا حاوي، في دراسته عن أنشودة المطر، إلى أن القصيدة مقطعة الأوصال. أنظر: عبدالكريم حسن، مجلة ثقافات، العدد الثاني، البحرين، 2002، ص 78.

14) ديوان بدر شاكر السياب، ص 424.

15) للوقوف على لعبة التشبيه في هذه القصيدة، انظر: عبدالكريم حسن، المصدر السابق، ص 76-78.

16) فاضل عبدالواحد علي، المصدر السابق، ص 27.

17) حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص 173.

18) يرى فرانسوا مورو أنه لا يمكننا القول أن التشبيه، بذاته، أقل إرضاءً أو أقل جمالاً من الاستعارة. ويذكر أن ميشونيك ، كان يأسف على ألفي سنة من سوء التقدير البلاغي والمنطقي الذي كان التشبيه ضحيته، انظر: كتاب مورو، الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب.



ثقافة الهُوية وبناء النقد المعرفي

مصطفى الشليح

كان السؤال: هل يمكن اعتبار عدم الفهم، في نقد النماذج النصية المغربية، عتبة أولى للقراءة الواعية بالنسق والتأويل؟ وكانت الإشارات إلى أن الوعي النقدي بانتساب النص إلى نسق ينتظمه، ويمارس تأثيره فيه، وإلى كون النسق ذاته نتاج تراكم نصي يتوحد حين يتعدد؛ وهما، معاً، يخضعان لجدلية تفاعلية، كينونة وسيرورة، وإلى أن تلك الجدلية تؤمن إمكانية السفر في التاريخ من غير امحاء لجغرافية الذات والأسماء.

الإشارات، التي انبرت عبارات كلما تأملنا صنيع النقد بالقصيدة المغربية أو صنيع القصيدة بالنقد المغربي إذ يتجاذبان ويتأهبان لبلورة ثقافة الهوية، أمدت التأمل بالمتاه الذي اقترفه الخوض الدراسي قبل الاستصحاب الشمولي لآليات اشتغال البنية الثقافية المغربية، وأمدته بالأسئلة، التي ظلت مرجأة أو لعلها بقيت مطفأة، فلما يتيسر لغير قليل من الخائضين ملاقاة القصيدة في اشتعالاتها وتحولاتها.

سؤال ثقافة الهوية وارى، عن العيون، أسئلة تختص بهوية الثقافة ومساراتها التي يمكن أن يكون النص الشعري ذا مركزية منها. ذهب الشعر بعيداً عن المقاربات الافتراضية ليكون المسعى تأريخاً واصفاً لشكل أدبي.

عدم الفهم كان يمارس فعلاً تأويلياً بلغة عادية لغياب مبادئ نسق أكبر يؤدي إلى «التأويلية العالمة التي تعيد بناء اللغة»[1] من خلال الفهم. هذه المفارقة أسهم؛ في انتشارها، «المسح الطبوغرافي السياحي» للقصيدة من قبل المنصرفين إليها، فكان الصنيع النقدي يكاد يكتفي

بخارجيات النص، ويكاد لا يقترب من أفضيته الداخلية إلا لاقتناص شاهد، أو لتقصص معلومة، أو للظفر بما اعتبر من قبيل فنية التعبير، أو بالألوان الفنية للقول الشعري.

لعل العدول بالفهم ذاته من الانتباه إلى استكناه ماهيته مدين إلى الكتابات النقدية الحداثية أو القريبة من الحداثية، في المغرب، التي أرخت لقطيعة منهجية مع التلقي الانطباعي للقصيدة، وللأشكال الثقافية بشكل عام، واختارت **السؤال المعرفي للنص الأدبي** حدثاً وسياقاً ونسقاً.

وقد تكون الجامعة المغربية عملت على تجذير هذا التحول من خلال برامجها التأطيرية من جهة، وعبر الرسائل والأطاريح التي تقدم للمناقشة من جهات أخرى، والتي أنتجت مدارات ثقافية مختلفة تقرأ بلغة عالمة ما كان يقرأ بلغة حالمة، وتكتب التاريخ استناداً إلى راهنه وليس اتكاء على كامنه الجمعي في الذاكرة التراثية.

ولعل د. محمد مفتاح أن يكون، وباحثين آخرين، من الذين عملوا على تلوين المساحة النقدية بما يسعف في بيان التحول من النقود التأثرية إلى نقد معرفي يقول عنه: «.. وهذا ما توخيناه باقتراحنا مفهوماً نحتناه من: الثوابت والتاريخ «التواريخ» وبنينا الكتاب على هديه حتى نبدأ نسير نحو مقاربة جديدة لتحليل النصوص ندعوها **«النقد المعرفي»** على غرار الدلالة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثروبولوجيا المعرفية؛ وسيكون سداه ولحمته مفاهيم مستوحاة من المنطق والرياضيات واللسانيات والسيميائيات والعلوم المعرفية وفلسفة الذهن؛ وهي - كما يدرك حكماء الأمة - علوم هذا العصر»(2).

ولعل هذا النقد المعرفي كان هاجساً تصورياً ومنهجياً، عند محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى التي أسست لمشروعه النقدي الذي ينبني على مبادئ أجملها د. أحمد بوحسن على النحو التالي:

1. مبدأ الاستمرار المنتظم بإصدار مؤلف كل سنتين تقريباً.
2. مبدأ الجمع بين الممارسة النقدية والتطبيقية.
3. مبدأ تناسل ونمو المشروع بخروج مؤلفاته الواحد من صلب الأخرى.
4. الفرضية الأساسية للمشروع: الدعوة إلى الجهات والاتحاد، وهي نواة أطروحته للدكتوراه حول: «الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية»[5].
5. الفرضيات الخاصة المتفرعة عن الأم.
5. الانتقاء والترجيح بتشييد البناء النظري لمشروعه وبنقد النظريات المتفاعل معها.
6. القراءة المضاعفة المراوحة بين الكتابات الغربية والكتابات العربية الإسلامية.

يرى أحمد بوحسن أن «أهم أفق فتحه مشروع محمد مفتاح هو قدرة الخطاب العربي على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم قابليته للإفصاح عن نفسه كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع. والنتائج التي توصل إليها المؤلف أكبر دليل على ذلك. ولهذا فإن رهان المشروع مازال مفتوحاً مادمنا نؤمن بأن الخطاب العربي الإسلامي مفتوح كغيره من الخطابات الإنسانية على كل مجهود علمي وفكري جاد»[4].

كانت الأطروحة المركزية لمحمد مفتاح، ناقداً، علامات الدعوة إلى الجهاد والاتحاد في الكتابة الصوفية وفق مقاربة وظيفية تتحرى «طريقاً يتوخى الكشف عن الظاهرية الصوفية، وإيضاح عناصرها، وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في «**نسق**» على أنه «**نسق**» مجتمعي تتعرض بعض عناصره للانخرام، عاجلاً أو آجلاً، إذا ما أحدثت ثورة فئ البنية التحتية، وأوضح دليل على هذا **غياب** بعض عناصر «النسق»

الأندلسي والمدني بالقياس إلى «النسق» **البدوي** الذي هو النموذج. ونتيجة هذا أنه قابل الاضمحلال بحذافيره، وقابل للرجوع إلى **النموذج الأمثل** تبعاً لصيرورة لتاريخ ووجهة صانعيه»[5].

وتبعاً لذلك تبلور السؤال النقدي، عند محمد مفتاح، في البحث عن الأوليات التي حكمت الثقافة المغربية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع محيطه الخارجي، وعن ديناميته التي تكفل حقيبته[6]. **دينامية النسق** بيان لدينامية الثقافة المغربية وانتظامها؛ «نسق دينامي معقد وغير خطي؛ ومع ذلك فإن خطيبته وتعقيده لم يجعلا منه نسقاً متسارع النمو متشعبة إلا في أوقات قصيرة..»[7].

ولعله كان سؤالاً يهجس بمقدماته، قبلاً، حين يقول: «**أما أطروحتنا فنحن نزعم أن الروح الناظم للأدب المغربي هو الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد.** ومناجيتنا التي نوظفها للبرهنة على الأطروحة منهاجية نسقية اجتماعية معطاة ومبنية..»[8]؛ وهي الناظرة في «النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية، والأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أغراضه وعامي بتنوع تجلياته؛ والنواة هي: الدعوة على الاتحاد والجهاد...، «ب» اعتبار الأدب نسقاً فرعياً من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق..»[9].

النسق الدينامي، في تصور مفتاح، اعتبرناه **النسق الأكبر** الذي أجرى تحولات أنساق صغرى في الثقافة المغربية، وأجرى ماءً للقصيدة قد يكون ألبسها خصوصيتها أو بعضاً منها، وقد كان للتصوف اليد الطولى في تشييده - ونحن نميز، هنا، بين التصوف، تربية وطريقاً وبعض أشكال الطريقة التي راجت، وكانت لها مواقف غير ذات هاجس توحيدي وطني -، وفي ضمان سيرورة الثقافي في المجتمعي، بالحمولة الحضارية للثقافة، وفي سريانه على امتداد تاريخ الأدب المغربي، وعبر الحقب الأربع التي

يقترحها محمد مفتاح، والتي تصل، رمتها، بالاتحاد للجهاد[10]؛ وليس شرطاً أن نكون متفقين معه فيها. وهذا موضوع آخر.

ذلك النسق الأكبر **جامع أنطولوجي** تتحدر منه أنساق مختلفة تنتظمها علاقة مماثلة تؤذن بالتنامي التاريخي للفعل الثقافي، وتفوض، له، إمرة توجيهية للأشكال التعبيرية، وتعرب عنه، من حيث العلاقات التفاعلية القائمة بين عناصره ومكوناته.

هذه الشبكة من التجاذبات الحادثة بين الناقد والثقافة، ثم بينه والإبداع، فبينه والقصيدة، هي التي كانت سؤالنا إذا نحن نتأمل نماذج دراسية اقتربت من القصيدة المغربية دونما عدة منهجية، ومن غير نسق يحدد المفاهيم، **فالمفاهيم معالم**، وفي غياب رؤية شمولية لماهية تشكل الثقافة المغربية، وبمنأى عن استشفاف حوارية الأنساق واستقلاليتها، وبعيداً عن كون الثقافي ليس رهيناً بالسياسي نمواً واطراداً فخبواً ورماداً.

الرحلة هي جغرافية تاريخ السعة النصية للثقافة المغربية خول، لمحمد مفتاح، أن يجعل المسافة التأويلية مؤسسة على نقد معرفي يأخذ «بالمقومات السياسية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة»[11]. وأسعفته في تصيير المفاهيم معالم لإبداع قرائي أتى يلتمس العمق الثقافي لبلاغة القصيدة المغربية تحديداً وإن كان لما يرصد لها، بعد، مؤلفاً مستقلاً يتناولها؛ علماً أنه، في كتابه الأخير عن «**الشعر وتناغم الكون**»، عاد إلى التصوف نسقاً أكبر وإلى الشعر أفقاً أقدر على إحداث التناغم، وكأنه يستدرك، على الخطاب الصوفي، ما لم يشتمل عليه، وكنا نحدس أن الهاجس النقدي في كتاباته يتأطر في **التناص بين الذات والعالم**.

للنسق، عند محمد مفتاح، حد مفهومي يرى أنه «عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متمايزة، وتبعاً لهذا فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر

نسقاً دينامياً، والنسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية أو غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل، وهذا التكرار هو ما يدعى بالحقبة..»[12].

وكان قد رأى، قبل، أنه «ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه، فتحديداته تتجاوز العشرين؛ ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر وآخر. اعتماداً على هذا التحديد يمكن أن نستخلص عدة خصائص للنسق:

أ. كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

ب - له بنية داخلية ظاهرية.

ج. حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون.

د. قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر.

وبناء على هذه الخاصية الأخيرة يمكن أن يستنتج أن هناك أنساقاً فرعية تتولد من نسق عام؛ والأنساق الفرعية تستلزم صفتين اثنتين؛ هما **التراتبية والاستقلالية**..»[13].

ارتأينا عطوفاً على المرجعية النظرية، لمحمد مفتاح، في سوقها للمفاهيم معقولة وللمعالم محمولة على التحديدات، ليتم البيان المائز بين مقاربتين نقديتين عرفتهما القصيدة المغربية، وبين نمطين من انصباب النظر على النص من حيث هو إشكال إبداعي، وليس باعتباره شكلاً تعبيرياً ذيلياً للتاريخ أو معطوفاً على أبجدية التواصل.

قدمنا النمط الأول يتلمس مشروعيته، في الاستماع إلى النص من كونه انعكاساً جمالياً للواقعة الاجتماعية، ولعله كان يؤثر استماعاً إلى ما يفسر به النص من وقائع تعفيه من تفسير الواقعة انطلاقاً من النص.

وأما النمط الثاني من المقاربات فلقد هم به الطرح الإشكالي فاستبقا إلي الإطار لتعيينه، وإلى المدار لتحيينه حتى يتيسر استيعاب النسق المؤطر للنص، وحتى يتسنى استصحاب النص لتفقد الإبداعات التي قد يُسربها إلي النسق، في حمية ديناميته، لتتناسق أنساق أخرى تتحاذى وتتقاصى، عبر تحويلات تفاعلية الواحد المتعدد.

عندما يتدثر الناقد برؤية تصورية ذات برنامج ومنهج محددين، وعندما يسكن المغامرة اللغوية التي يورطه فيها النص مؤازراً بوعي ذي استبصار شمولي ورؤياوي، وكلما تلفت حواليه، ليقرأ تاريخ مختلف الأشكال الثقافية، ومؤتلف الأنواع الأدبية، كان الصدور إلى النص باقتدار فاعل يكون كتابة إبداعية ثانية. أوليس النقد كلاماً على كلام؟

كانت القصيدة المغربية تبحث عن الناقد الذي يؤالف بين التنظير والتطبيق، وعن الناقد الذي يسامت الشاعر في إدراك أسرار الصناعة الشعرية، ويند عنه بالقدرة على اختراق حدود اللغة إلى ما وراء اللغة تأويلاً، ويرى عليه تجنحه البللوري إلى الجمال بامتياح ماء الأفق جناح انتشار في الكون الشعري تخييلاً.

كان الشاعر المغربي يبحث عن **ناقد يناظره ويسأله** عن كأس العبارة، وعن الكرامة اللغوية، وعن الحكاية الأولى التي لما يروها. كان يبحث عن الشبيه.

ذلك الشبيه كان يوقف أعمدة ليجلس إليها حين اقترابه من القصيدة. أساس للذاكرة ما في جبته، ومن خطراتها كان يأتي ليقرأ النص التي يتأبَّى عليه، ومن شذراتها كان يفتي كأنه يحكي الذي تنزل إليه،

مجتزأ، من التراث؛ وما هو بتراث، إن هي إلا نثرات ضمت لفقاً إلى لفق، وليس منها روح التراث. لم يكن شبيهاً لناقد الانطباعي الذي دانى القصيدة المغربية نضواً من المسامتة المعرفية والبيانية.

لقد وعى محمد مفتاح أن النص الثقافي المغربي لا ينقاد باعتباره نصاً مغلقاً يتحرى فيه الباحث اعتماد الوارد النصي مستقلاً عما عداه، ولكنه يتدانى والدارس إذا كان نصاً مفتوحاً على التاريخ. النص الثقافي المغربي نص هوية وهوية نص يجسدنه نسق تداخل فيه كل شيء بكل شيء. تلك خصوصيته العميقة التي لا تعطيه تميزاً ولا تمايزاً عن غيره من النصوص التي يشترك معها في كل شيء أيضاً.

من ثمة قارب هذا النص الثقافي، بمناهجية نسقية شمولية متنامية من «**الخطاب الصوفي**» إلى «**الشعر وتناغم الكون**»، وكان، في تلك المقاربة المفردة بصيغة الجمع، يشكل الصناعتين بالسؤال، ويُعمل النظر في الفكر والشعر والنثر، وكأنه يتأمل **تاريخ الأفكار** في الحضارة المغربية من خلال النصوص، ويتوسل بالنصوص لاختبار ما انتهت إليه بما انتهى إليه. كان يبحث، في النص الإبداعي، بمقصدية متصلة باستراتيجية تصاعدية لقراءة الذات في ضوء جدلية الماضي والحاضر؛ «لهذا، فإن الباحث العربي المعاصر مطالب بأن يعيد قراءة كل تراثه مقتدياً بتجارب الأمم الراقية في تعاملها مع تراثها **حتى يعيش في وئام مع كينونته ووجوده وصيرورته**». بذلك ختم كتابه عن «التشابه والاختلاف».

قراءة الذات، وجودياً وإبداعياً، كتبت مقاربات القصيدة المغربية، عند محمد مفتاح، من خلال نماذج مؤثرة يمثلها أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني وعلال الفاسي. تلك المقاربات شهدت أخذاً متنامياً من البناء إلى الحوار إلى النسق، على امتداد عقد ونيف من الزمان، كان فيها الناقد مأخوذاً بالتجريب المنهاجي الذي لم ينفصل عن البؤرة الموجهة التي

تبدت أماراتها في «**الخطاب الصوفي**» وتبلورت «**في سيمياء الشعر القديم**»[15]، وفي «**تحليل الخطاب الشعري**»[16]، واسترسلت، في مؤلفات أخرى، بصيغ نقدية تم الإلماع إليها آنفاً.

اختارت مقاربة قصيدة «**القدس**»[17] لأحمد المجاطي أن يكون «**نمو النص الشعري**»[18] لها عنواناً، وارتأى صاحبها أن تكون ذات فضاء يتأثث، فيه التناول الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص، ومستوى الانسجام في النص، وتأويل الفضاء.

كان القصد منها «تقديم بعض المبادئ الكلية التي تكون وراء إنتاج أي خطاب مهما كان نوعه، منها ما هو فيزيولوجي ونفسي واجتماعي، ومنها ما هو تجليات لها وحاصل عنها؛ فالإنسان مزود بهذه القدرات لإنتاج أنواع جديدة من السلوك أو إعادة إنتاجها في تسلسل لانهائي انطلاقاً من نموذج أو من نماذج محدودة العدد في زمان - فضاء معين لأداء رسالة منسجمة ذات معنى ودلالة. وبهذا المفهوم نتجاوز الانغلاق البنيوي ونربط النص بخلفياته المتعددة. على أن هذا الانفتاح يجب أن يتم عبر النص وبه في حدود الإمكانيات التي يتيحها لا أن يتخذ تعلة لاستعراض ما يعرفه المحلل من معلومات تشريحية واجتماعية ونفسية..»[19].

وانصرفت مقاربة «**قصائد إلى ذاكرة من رماد**»[20] لمحمد الخمار إلى «**تناسل الخطاب الشعري**»[21] عنواناً، باعتماد الحوارية مقوماً منهاجياً، عبر الحوارين الخارجي والداخلي وبالاستناد إلي الانسجام إجراءً.

يقول «اتجهت إلى استكشاف آليات تناسل النص موظفاً مفهوماً إجرائياً هو «الانسجام» أي أني أفرض أن هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية - فضائية تربط بين أجزائه، عليّ أن أفسرها إن كانت

ظاهرة، وعليّ أن أجتهد في الكشف عنها إذا كانت خفية»[22]. وباد التماسك التصوري بين المقاربتين الذي يحيل على ما هجست به السوابق واللواحق العاطفات على النسقية اختباراً منهجياً في الدرس النقدي.

كان الوقوف النقدي، عند قصيدة علال الفاسي[23]، مرآة نسقية معرفية، تقرأ نسقية جمالية.

اعتمد الناقد ثلاث فرضيات لدراسة شعره:

1) إن فكر علال الفاسي نسقي.

2) إن الشعر يمثل التجربة الإنسانية في أصالتها وفطريتها.

3) إن الشعر له مقاصد مثلما للفعل الإنساني الواعي مقاصد[24].

يقول محمد مفتاح، في شاهد ذي طول آثرنا إيراده لأنه يبلور نسقية المعرفة النقدية التي أطرت تجربته الكتابية من حيث احتسب أنها تسبيج لنسقية تصورية عند علال الفاسي مفكراً وشاعراً: «نكتفي بهذه الاقتباسات[25] التي تبين أن تفكير علال الفاسي **كان نسقياً، بل إنه كان يتبنى المنهاجية النسقية بوعي وبقصد وإصرار**. ذلك أن ما جاء في أقواه السابقة بفرع النسق إلى مكونات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية، وأن كل مكان يتفرع إلى أجزاء، وأن كل جزء يتشعب إلى عناصر؛ ومكونات النسق وأجزاؤه وعناصره متفاعلة ومتعالقة وذات وظائف وغايات، والمقاربة النسقية جعلت علال الفاسي يفسر مكوناً بمكون ويقارن جزءاً بجزء، ويوازن عنصراً بعنصر، ويعير الاهتمام إلى ما في الكون من جماد ونبات وحيوان وإنسان وإلى أفراد الإنسان من ذكر وأنثى وكبير وصغير، وإلى كل فعاليات الإنسان من أرقى الأفكار إلى «تافه» الألعاب، ويفكر في كل القضايا الوطنية.. كما تبنى نتائج المقاربة النسقية العقدية والاجتماعية بما تعنيه من دعوة إلى الإصلاح بالحكمة والموعظة والحوار والمسامحة.

إن هذا **التوجه النسقي** لدى علال الفاسي، **يفترض فهم شعره بفكره، وفكره بشعره**، سواء أكان الفكر متعلقاً بالإصلاح أو بأصول الفقه، أو بالفقه، أو بأصول الدين.. »[26].

ثمة إشارات:

- ألا يمكن أن نقرأ محمد مفتاح من خلال علال الفاسي؟
- ألا يدعم ما قلنا به من نسقية الثقافة المغربية إنتاجاً وتلقياً ورواجاً؟
- ألا يؤكد ما ذهبنا إليه من وجوب استشفاف هوية النص قبل أية مغامرة لغوية؟
- ألا يمكن، مجدداً، أن نقرأ نسقية علال الفاسي بسيميائية محمد مفتاح؟
- أليس المثقف المغربي، إذاً، ذا تواصل تفاعلي مع تراثه المحلي ورجالاته؟

لعلها إشارات تأتي لها **عبارات** لتعقب أشكال التفاعل، في *الثقافة المغربية* عموماً، وفي النص الشري منها خصوصاً، ولكنها أمارات منبئة بوعي نقدي مختلف عن السائد من الكتابات ذات اللبوس العابر غير النافذ. وقد قلنا عنه، في استهلال هذه المداخلة، أنه يعوزه الطرح الإشكالي للنص، ولطرائق الاقتراب من النص. ويعوزه التمثل الشمولي للنسق الأكبر وللأنساق المتفرعة منه، وللتجاذبات التفاعلية بين تلك الأنساق، ولانزياحات الذات عن معيار التشابه إلى حيز التميز والتمايز علامتان للكينونة النصية إبداعاً وتلقياً وترويجاً.

لعلها إشارات لسؤال القصيدة المغربية التي أمعنت تجارب نقدية ثانية في محاذاته.

لعلها تجارب تنظر إلى الفضاء الشعري المغربي وإبدالاته مجرداً عن نسقه/ أنساقه.

لعل القصيدة المغربية، كما هي حال الإبداع، كانت أكبر من النقد في مشتمله.

لعل الممارسة النقدية المغربية لما تنتهج احترافيتها بعد، ولما تنتبه إلى الشعر فعلاً ثقافياً.

لعل المشهد الثقافي، برمته، أنهكته إكراهات ذهبت بالفعل القرائي إلا استثناءات،

لعلها إشارات إلى حتمية تلمس السؤال الإشكالي، وإلى الاستنارة **بنقد معرفي**، يروم بناء الذات، لكتابة التاريخ، بروح مختلف، عوض نقد ثقافي يبحث عن **المضمرات النسقية**[27] في مجتمعات عربية ما برحت ذات خطو إلى الظاهر تقرأه لتكتب سؤال النص النقدي العربي.

الحواشي

1) رينر روكانز: تحولات التأويلية. ص 47. ترجمة: فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي.

مجلة العرب والفكر العالمي. العدد التاسع. شتاء 199.

2) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. النقد العربي والمثاقفة. ص 278.

المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 2000. ط 1.

3) محمد مفتاح: الخطاب الصوفي. مقاربة وظيفية.

دار الرشاد الحديثة. الدار البيضاء. 1997. ط 1.

4) أحمد بوحسن: المشروع النقدي لمحمد مفتاح. ص 121-132.

مجلة فكر ونقد. العدد 20. يونيو 1999. المغرب.

5) محمد مفتاح: المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي. ص 137.

المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 1999. ط 1.

7) المرجع نفسه. ص 136.

8) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهاجية شمولية. ص 163.

المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 1996. ط 1.

9) المرجع نفسه.

10) نفسه. ص 163.

11) محمد مفتاح: مجهول البيان. ص 9.

دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1990. ط 1.

12) محمد مفتاح: المفاهيم معالم.. ص 135. م.س.

13) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف.. ص 158-159.

14) المرجع نفسه. ص 215.

15) صدر، في طبعة أولى، عن مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 1982.

16) صدر، في طبعة أولى، عن دار التنوير للطباعة والنشر. لبنان 1985.

17) أحمد المجاطي: الفروسية. ص 55.

18) محمد مفتاح: دينامية النص. ص 49.

المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 1987. ط 1.

19) المرجع نفسه.

20) محمد الخمار الكنوني: رماد هسبريس. ص 71-77.

دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1987. ط 1.

21) محمد مفتاح: دينامية النص. ص 103. م.س.

22) المرجع نفسه. ص 119.

23) علال الفاسي: الديوان 4 أجزاء. مطبعة الرسالة. الرباط.

1. جمع وتحقيق: عبدالعلي الودغيري. 1983.

2. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1987.

3. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1988.

4. إعداد وتحقيق: عبدالرحمن الحريشي. 1989.

24) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم.. ص 153. م.س.

25) علال الفاسي: النقد الذاتي. 1999.

يقول: «يجب أن يحيط فكرنا بكل العناصر الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقومية، وأن ينظر إلى كل واحدة منها مفصلة إلى أجزائها وإلى غصون تلك الأجزاء المتفرعة، وأن ينظر إلى مجموعها كتركيب لابد منه لتحقيق المثل الأعلى الذي نصبو إليه، ثم إلى علاقة كل واحد منها ببعضها، ومكانه في الانسجام الكامل لمجموع تلك العناصر». ص 26.

ويقول: «إن التفكير شمولياً هو أن نستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة. إنه أن ننظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصور إلا كاملاً، وإلى النفع بخير لا يمكن تحقيقه إلا شاملاً». ص 25.

ويقول: «إن الطبيعة سلكت نفس النسق في تكوين الأشياء وفي ربط بعضها

ببعض حيث وضعت نواميس عامة يضع لها كل الكائنات المتفاعلة. وإذا أردنا أن نسير وفق طبيعة الأشياء فيجب أن ننظر إليها ككل ضروري التجمع، وأن ننظر إلى أبسط مقوماتها كشيء لا محيص عنه لتكوين العالم وإنجازه». ص 27.

26) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ص 154-155.

27) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق العربية. ص 77 وغيرها.

المركز الثقافي العربي. ط 1. الدار البيضاء 2000.

* * *



السيميائية في الخطاب



النقدي المعاصر

بشير تاوريريت

1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دي سوسير بفضائها الألسني، فمزقت الستائر والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم سواء في علم النفس أو في مفهوم «النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت هذه العلوم تستعير المنهج الألسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألفينا تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلانيين الروس مروراً بالسيميائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فإن كل من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيتيح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التى تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «جبال البرينيه». والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقنية البحث حتي كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فترى إلى أي مدي كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً إلى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحى حديث دي سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحايثة .كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذاً من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل و الخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث و المعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية... إلخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتباطية العلامة اللغوية «فللعلامة اللغوية: صفة

جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية»[1] هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية) »[2].

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين وأكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات

داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في قراءة النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللالغوية، فهذا المنطلق اعتنقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو «الإعراضيه» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معرباً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز[3]. ومشيراً في الوقت نفسه الى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

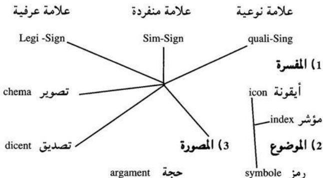
2) نظرية النص من المنظور السينمائي: ملامح وسمات.

أ - ساندرس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية،

أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات و الكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»[4].

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيميائية التي تنظر إلى علامة بوصفها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) وتقابل (المدلول) عند سوسير والموضوع (OBJECT) ولايوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة[5]. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما في الهيكل التفريعي التالي[6].



إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينج هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، و وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف و تحديد جميع عناصر و مكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست - لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها[7].

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية، وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الإجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها ، يذهب إلى وصفها بأنها: «الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»[8].

ب) رولان بارث: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه «ميثولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»[9].

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري - نسبة إلى فرديناند دي سو سير أبي اللسانيات الحديثة - يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناند دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة/ كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتا لساني بالدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللغة ليست إلا جزءاً من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللغة العام»[10]. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءاً مفضلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...»[11].

هذا وقد تمكن رولان بارث - بنشره لكتاب الأساطير - من «وضع

نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارت بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن مرجع المنهجية السيميولوجية»[12].

فقد بين بارت ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة...»[13].

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارت يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 - **الدليل**: يمكن فهم النظرية النصية لدى بارت من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارتي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها»[14].

2 - **تعدد المعنى**: يقيم بارت موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه؛ يهددها في

كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[15]. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 - **السلالة أو موت المؤلف**: لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارتي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارت في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...»[16]. كما قال بارت أيضاً بثنائية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة «فالنص يثور على الأدب وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»[17]. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»[18] من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه...

لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[19].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتظافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاهاً جديداً تمظهر في كتابات بارت، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: («اللغة» و«الكلام»، «الدال والمدلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيحاء» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية)[20].

- هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها، سوسيرية في تجذرها - غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

- **في الحقل الألسني**: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لابد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة

يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التوصل اللفظي»[21]. والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارتي - على حد سواء - تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي «تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السينمائي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء»[22]. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة: بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارت بما أسماه «باللذة» في عنونته لواحد من كتبه بـ «لذة النص»(*) وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارتية المنشورة في هذا الكتاب، ** فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب إنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر»[23] تجري، تدور، تنتقل.

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يأول هذه المبادئ هو الدليل، ويثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كريستيفا : Julia kristeva:

إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبريبطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكرستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا «علم النقد أو/ ونقد العلم»[24]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كرستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذاً لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة تقول: «النص مثل جهاز تراسلي» يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها»[25]، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كرستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1) إن علاقة النص «باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء).

2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

* الممارسة الدالة.

* الإنتاجية.

* التدليل.

* النص الظاهر و النص المولد.

* التناص.

الممارسة الدالة: معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق و هي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث إن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلي لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية)»[28].

فالتدليل إذن يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نص مفتوح ذي دلالة لانهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو «المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية

والشخصية»[29] إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي»[30].

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesctuolite) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخراً»[31]، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»[32] هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»[33] وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النضير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[34].

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظمية الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى»[35] هذا التصور البراغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة - قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصاً.

3) مدار المقاربة السيميائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني والبنيوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل

جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتآلف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود»(36) وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب لغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير إلى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارت «السيميائية» قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»(37).

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض السمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيابية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفي والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تتبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تمثل عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص(38).

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إماطة اللثام عن جماليات النص إماطة سيميائية، إذ النص في المنظور السيميائي يتحول إلى نص دينامیکي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الاولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأ بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبثوثة في قواميس السيميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذى يشغله النص كلعبة شكلية فى مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

والنص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قرائه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ولذا فهو لا ينفصل على قرائه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل كل قراءة هي اكتشاف جديد[39].

وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال الكيف أي «كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية

والصوتية[40] وفي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي الى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في بحد ذاته نص وباقي المقاطع ماهي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سرديا هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلائلي؛ لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلائلية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلائلي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات *النص إن البؤرة* قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول الى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»[41].

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملي أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

4) **رواج السيميائية في التجربة النقدية العربية:** أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل تصريحات أقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في

فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الغذامي في السعودية وعبدالمالك مرتاض وعبدالقادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية سيميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية القص والقصيد[42].

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي[43].

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيميائي غريبا عقر ديارنا النقدية وأكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية ، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

5) أزمة النقد السيميائي:

أ- **على المستوى النظري**: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية

والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها ، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فهذا ج كوكي (J. Koky) يقر بأن الحديث عن السيميائية: «يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز»(44) وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية «قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات(45) ويري تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما وبقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل(46). وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بوخلخال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلائلية... إلخ)(47) ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسميولوجيا ، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدية تجذرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»(48).

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل عن ذلك بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي..)(49).

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية)(50).

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمسّ بأصابعه اتجاهين سيميائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه إيدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحاً، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل إن المشكلة لا تخط خطوطاً. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لابد إذاً من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) **على المستوى الإجرائي**: ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيميائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوان في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقاً لا واقعاً[51].

وعبدالمالك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع - من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟[52]، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالمالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيميائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ - في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لـ: محمد العيد

آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشره سنة (1992) وكتاب «تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده – من دون هوادة – مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالية للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبدالمالك مرتاض نلتقي بعبدالله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود ألفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست – من قبل – في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها» وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟؛ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضة للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ،

إنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيميائية - بأسسها ومفاهيمها - دخولها على النص الأدبي دخولاً آليا، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الألسني سواء كان بنيوياً أو سيميائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة - باستراتيجياتها الجمالية - إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنيناته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقاً لعوباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزاً.

هوامش الدراسة

1) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباع ، ط 1، 1986، ص 87.

2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1996، ص 75.

3) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.

4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد» السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي - جامعة عنابة، 1995، ص 10.

5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر «مدخل الى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي - الدارالبيضاء ط 2، 1996 ص 78.

6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون يراجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقة (أنظمة العلامات) «مقالات مترجمة ودراسات»، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

7) المرجع نفسه، ص 82، 83.

8) المرجع نفسه، ص 28.

9) ينظر: مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 2، 1989، ص 62.

10) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.

11) المرجع نفسه، ص 77.

12) محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 994 1ص 46.

13) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 97.

14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.

15) المرجع نفسه، ص 49.

16) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي دار توبقال - الدرا البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.

17) المرجع نفسه، ص 50.

18) المرجع نفسه، ص 50.

19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.

20) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 99.

21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.

*) الصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين - سبحان، 1988.

**) ينظر عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق 1996م.

23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.

24) المرجع نفسه، ص 52.

25) المرجع نفسه، ص 53.

26) المرجع نفسه، ص 60.

27) المرجع نفسه، ص 53.

28) المرجع نفسه، ص 60.

29) المرجع نفسه، ص 63.

30) المرجع نفسه، ص 63.

31) المرجع نفسه، ص 63.

32) المرجع نفسه، ص 63.

33) المرجع نفسه، ص 67.

34) ينظر جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبدالعزيز شبيل - مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤوون المطابع الأميرية 1999م.

35) gulia kriateva:semiotike: recherche pour une sema-nalisecoll points.ed "seuil paris 1969 p114.

36) (أعمال ملتقي الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي). ص 188.

37) المرجع نفسه. ص 76.

38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمياء والنص الأدبي».

39) المرجع نفسه، ص 62.

40) المرجع نفسه، ص 60.

41) المرجع نفسه، ص 62.

42) الصادر عن عين الدراسات والبحوث الإنسانية، ط 2، 1995.

43) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 6.

44) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميزان النقد» «السيميائية و النص الأدبي»، ص28.

45) المرجع نفسه، ص 28.

46) المرجع نفسه، ص 335.

47) المرجع نفسه، ص 75.

48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيميائية والنص الأدبي» ص 30.

50) بيار جيروا: السيميائية، ترجمة أنوطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص - 9، ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية: التاريخ والأسس العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي)، ص 30.

51) ينظر على سبيل المثال: عبدالمالك مرتاض أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.

52) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985، ص....

* * *

أطياف نيتشة : ألان تورين ونقد الحداثة

إسماعيل نوري الربيعي

يقولون بين العقل والجنون شعرة، فاصلةٌ تقوم على المفارقة والتباين الصارخ. وبقدر ما يكون العقل مفتاحاً لإطلاق الأسئلة داخل نطاق محدد مهما توسّع وكبر فضاءه، فإن هذا المحدد لابد أن يكون المسؤول عن الإفصاح عن ميزة العقل داخل هذا النطاق، حيث الانفتاح على آلية الحراك في مجال الوعي ما بين عمليّتي التقلّص والتمدد.

دشّنت أوروبا القرن العشرين وهي في أشد حالات التوتر مع العقل. والواقع أن التوتر هذا لم يكن ولادة مفاجئة، بقدر ما كان نتاجاً موضوعياً لحالة المخاض الفكري الذي ولّدته حركة الأنوار التي تصدّرت المشهد الثقافي وعبر المصدرية الفرنسية خلال القرن الثامن عشر والاستتباعات المعرفية التي تنامت خلال القرن التاسع. وحالة الهيمنة التي فرضتها الثورة الصناعية ليبدأ الصدام العلني والمباشر بين كتلتين معرفيّتين داخل نطاق فكرة التقدم، حيث الاحتفاء البالغ بمنظومة العلم التجريبي الذي بات عيناً واقعاً لا يدخل بين يديه الشك، من خلال منتجات التقانة، والتي غدت تترى على مسرح الواقع. في حين أن العقل ظل في برجه العاجي يعاني العزلة وسوء الفهم، ولم يقف الأمر عند مستوى الفهم هذا، بل تخطاه نحو خلخلة بناه وتقويض المعاني التي استند إليها، عبر تناصي تيار الحس والتجريب وتعالي الأصوات النقدية المتّصلة بالمفاهيم الكبرى.

وُضع العقل تحت مشرط النقد المرير من قبل فلاسفة الغرب حتى تمت محاصرته بشدة، عبر تكثيف معاني الحدس التي أصّل لها «برغسون» من خلال إشارته إلى عجز العقل عن توضيح تواصل الصيرورة، كونه يركز

على الكلمات والمفاهيم، في حين أن الحدس يفصح عن الديمومة لارتباطه الوثيق بالواقع. فيما توجّهت الوضعية المنطقية نحو تكريس منطق التفكير العلمي عبر وسيلة التجريب، مُقصية في ذلك جميع المعاني التي لا ترتبط بهذه الوسيلة.

وسط هذه التبصّرات الفلسفية برزت مدرسة فرانكفورت خلال أربعينات القرن العشرين، وعبر جهود ثلّة من الفلاسفة الألمان كان الأبرز من بينهم «أدورنو» الذي أعمل وسيلة النقد إزاء التيارات الفلسفية التي سادت أوروبا إبان تلك الحقبة، من خلال دعوته إلى حيوية الفلسفة وذرّه للبنى الثابتة المتعلقة بالفكر. وهكذا كثّف نشاطه المعرفي في مجال سوسيولوجيا الاستهلاك الثقافي. ولم يبتعد زميله وقرينه «هوركهايمر» عن هذا الاتجاه، بل كانت دعوى هذا الآخر إلى ضرورة التماهي مع الواقع عن طريق كشف ملامح الاستغلال الذي يتعرض له الفرد والمجتمع، حيث ضرورة توجيه النقد نحو العقل بواسطة العقل، بعد أن تحوّل إلى وسيلة للقمع. وعلى هذا صبّ جلّ اهتمامه نحو تصميم نموذج الفرد الحر الذي يستمد حريته عن طريق المشاركة مع المجموع، وعبر هذا المنظور كان تأكيده على أن تغيير المجتمع يأتي من خلال الوعي العميق بتناقضاته.

تتجلى على صعيد الواقع جملة من المخاضات المعرفية داخل نسيج العلاقات الاجتماعية، حيث تبرز الأفكار متقاطعة داخل ذواتها المفكّرة. فمسألة الانثروبولوجيا على سبيل المثال تحمل في صميم بنيتها الثقافية موجّهين؛ الحداثة وضد الحداثة، وعلى الرغم من سمة الحداثة التي تغلب عليها، إلاّ أن تقاطع الانثروبولوجيا مع الوجود التاريخي للإنسان من خلال تقديمها للطبيعة، يجعلها في أشد حالات التوتر بين الرغبة والقانون. أما ثقافة الاستهلاك والتي كانت ثمرة عن المجتمع الصناعي، فقد أبرزت ملامح العقل الأداتي حيث الذاتية والنفعية في أعلى تقمصاتها، بدءاً من

عملية التفكير وممارسة إجراءات الاستقراء والاستنتاج وصولاً إلى العناية بالمنهج على حساب المضمون، حتى غدا الموضوع مجرد وسيلة يتم من خلال الوصول إلى المعرفة وبهذا فإن الذاتية «الفردية - الجمعية» غدت هي الغاية التي يتمثّلها هذا العقل. وعبر هذا المنظور صار الإحساس والتجربة هو الأساس في المعرفي، فيما تحدد الجانب الأخلاقي في المنفعة الذاتية. ومن قوام هذا العقل الذاتي ثبّت الغرب خطواته في مجال التقدم التقاني حتى كان التطلّع إلى فرض معالم السيطرة وبروز النزعة الاستعمارية. وهكذا برزت الاشتراطات الاستهلاكية في التنصّي عن العقل وجعل الاختبار المباشر أصلاً في الوصول إلى الحقيقة، أما الفكر فقد تماهى مع الحس والتجريب، ليظهر جلياً تنحي القيم إزاء تصدّر التنظيم للواجهة.

على الصعيد الجماعي يتجلّى مدى الصراع في صميم المؤسسة الإنتاجية التي تماثلت فيها معطيات الواقع الاجتماعي، حتى أن التطورات التي نشأت داخل المؤسسة الانتاجية جعلت منها تتراجع وبشكل ملفت، لصالح المؤسسة المالية التي انطوت فيها معالم التنسيق والتنظيم. فيما يتبدّى أثر الواقع الثقافي على المستوى الجماعي في تصدّر البعد القومي ومحددات مفهوم الأمة، عبر جملة من الركائز الثقافية المستندة إلى الحيوية، اللغة، الرموز. بل إن المحثّات الداعية إلى مبدأ الاستقلال على سبيل المثال، يجعل من الأمة تتقاطع مع مدركات العقل من خلال جعل التحديث ثانوياً مقايسة مع مفهوم الوجود القومي. وهكذا نجد بريطانيا وهي في أشد حالات التردد إزاء الوحدة الأوروبية أو الدخول في منظومة العملة الأوروبية الموحّدة «اليورو». أو لقاء الأمة مع الأصوليات الأوروبية التي تفرزها وباللمفارقة الديمقراطيات الأوروبية المعاصرة، ممثلة بوصول التيارات اليمينية إلى سدة الحكم، كحالة برلسكوني في إيطاليا أو النمسا. أو حتى تنامي الحركات اليمينية المتطرفة والتي باتت تفرد

ملامحها على صعيد الواقع المحلي مثل النازية الجديدة في ألمانيا والدعوات العنصرية في فرنسا والصدامات العرقية في بريطانيا.

ما بين فردي وجماعي تختلط الأهداف والمضامين داخل بنية الوعي. وإذا كان قوام فكرة الحداثة يستند إلى المزاوجة بين نظامي التغيّر والوجود لإنتاج العقلانية والفردية، فإن ملامح الانفصال سرعان ما تتبدى واضحة على مفاصل الواقع الاجتماعي الذي يتمثل في المضامين الفردية حيث سيادة قيم الاستهلاك، أو المضامين الجماعية التي تبرز في مجال التفاعلات التي تظهرها مقومات المؤسسة الإنتاجية الحاكمة للواقع الاجتماعي ضمن مدركات نظام التغيّر. فيما يُفرز الواقع الثقافي معطيات نظام الوجود عبر المضمون الفردي الذي يجسّده مفهوم العرق، والجماعي الذي يحدده مفهوم الأمة. وهكذا يظهر مجال العادات عبر المكوّن «الفردي - الشخصي» في مفاهيم العرق والاستهلاك الذي يتمفصل منفصلاً إزاء الجماعي المتضمن داخل نطاق المؤسسة الإنتاجية «والتي تتصدر فعالياتها المؤسسة المالية» ومفهوم الأمة.

لعل السؤال الأهم وسط هذه اللجّة من التحديدات، يقوم على البحث عن موقع العقل وقوانين الطبيعة لتقديم نموذج التحديث في مواجهة اليوتوبيا والأساطير والإيديولوجيا. لكن المهمة تبقى منقوصة بسبب حالة الانفصال الواضحة في مجالي الاجتماعي والثقافي، وبقدر ما تحمله؛ الأنثروبولوجيا والمؤسسة الإنتاجية وقيم الاستهلاك والأمة من مضامين حداثية تتوجه بكل زخمها وثقلها نحو تعميق مفهوم التقدم، إلاّ أن ملامح الأزمة تبقى فاردة ملامحها على واقع العلاقات، حيث التمايز الفاضح بين الأفعال والمعنى. فإذا ما وُصف القرن العشرون بالتقدم العلمي والمعلوماتية وثورة الاتصالات والقرية الكونية فإنه بالمقابل كان صاخباً بالحروب العالمية والتصفيات العرقية والتمييز العنصري والمجازر والقتل.

تُرى أين تنصبّ غاية الحداثة. في العمل على وحدة المجتمع ضمن سياقات جديدة، أم الحفز على ظهور قوى ثقافية واجتماعية تكون لها المساهمة القصوى والأهم في بناء المجتمع الجديد. فالوحدات الاجتماعية وبحكم ارتباطها بركائز بنائها التاريخي، تشرنقت داخل مصالحها وأهدافها السياسية والثقافية والاقتصادية. وهكذا فإن التناقضات والصدامات بين القوى القديمة ستكون بمثابة المهماز والحافز، نحو خلق الشروط الموضوعية لولادة وظهور القوى الجديدة. لكن الأهم هنا يكمن في أن غاية الحداثة لا تتطلع إلى بناء مجتمع جديد، بقدر ما تصبو إلى ظهور القوى الجديدة في نظام التغيّر، من خلال الاتجاه نحو زيادة التبدّل في أنماط الاستهلاك على الصعيد الفردي والعمل على اتساع مجال التنمية داخل المؤسسة الإنتاجية على الصعيد الجماعي. وإفساح المجال أمام الجميع من أجل المشاركة السياسية من دون تمييز لعرق أو طائفة، وفتح الباب لتشكّلات ثقافية واسعة في تكوّن الدول والأهم على صعيد الواقع الثقافي المندرج ضمن نظام الوجود.

ومهما بلغت الحداثة من قوة الحضور والتأثير في المجالات المختلفة، إلاّ أن التحليل الوظيفي للجسم الاجتماعي، يفصح عن تداخل الحداثة مع ذاتها في مجال إحداث الخلخلة والتوتر والأزمة، بل أن رسالة العداء التي يطلقها الحديث لكل ما هو حديث، يكون بمثابة الأس الذي تقوم عليه معطيات النقد الذاتي. فالحداثة وسيلة وليست غاية، خصوصاً وأن عناصر التغيّر والوجود الكامن في فكرة الحداثة تقوم على نهل قيمها من المحددات الاقتصادية والثقافية. فالأمر هنا لا يرتبط بغايات الفعل، قدر خضوعه للممكن الذي توجهه المنفعة والمصلحة، فيما يخدم حقلاً بعينه، يمكن أن يقدّم خدماته لحقل اجتماعي آخر يكون على النقيض منه.

يمثل نيتشه مساراً شديد الخصوبة في نقده للحداثة، من خلال تلمّسه

لحالة الاضطراب الذي يسود العالم. وبهذا فإن مستنده المعرفي كان قوامه النص المفتوح الذي مثّل ثورة على العقل، عبر الاتجاه إلى التفسير بالعلم. فالموضوعات في تصوّره ما هي إلاّ ظواهر لا علاقة لها بالجواهر. ومن هذا التأسيس الموضعي، كان ولوجه في مجال إعادة تفسير القيم والأخلاق، والتي عدّها ظواهر فرضتها الحاجة الاجتماعية، بل كانت نظرته إليها مجرد وسيلة للخداع والتضليل. وفي هذا السياق كانت رؤاه التي صبّها في بناء تصوّره حول تاريخ التقدم الحضاري للبشرية، والذي جعله محصوراً للتنازع بين أخلاق السادة وأخلاق العبيد حتى كانت إشارته إلى سيادة أخلاق العبيد وعَرَضية أخلاق السيادة، ابتناء إلى تقسيم تاريخي عمد إليه، عن طريق رصد السمات العامة لكلا النموذجين.

المحدد المعرفي الذي يُطلقه نيتشه يقوم على التأويل بحثاً عن المعنى، من خلال التمييز بين نظام الوجود الذي يحتوي المعاني المجزأة عبر فعالية التأويل، ونظام الحياة المليء بالدلالات المحددة والخاضعة لفعالية التقويم. وبرصده لعلاقة القوة مع الواقع حيث حضورية المعنى، فإن آلية الصراع ونتيجته تقوم على حالة ارتباط المعنى بالقوة التي تسيطر على الواقع. هذا مع أهمية الأخذ بالاعتبار قابلية كل قوة على الاشتقاق عن طريق فعالية التأويل، حيث تحديد القيم اعتماداً على إرادة القوة.

* * *

النقد الروائي العربي



والمرجع الغربي

نجية سعدات

تمهيد

إن علاقة النقد الروائي العربي بالمرجع الغربي قد أثارت اهتمام عدد كبير من النقاد والمهتمين، لكون النقد العربي الحديث قد (استعار) أدوات تحليله للجنس السردي - التي تعد غائبة في التراث النقدي العربي - من الخطاب النقدي الغربي، وهو ما أثار إشكالية انتقال أدوات ثقافية من سياقها الأصلي إلى سياق آخر.

ولما كان الموضوع شاسعاً ومتشعباً، فإننا نقترح تناوله من خلال منهج محدد يتمثل في المنهج الاجتماعي، وارتأينا الوقوف عند وجهة نظر معينة شكلت منعطفاً بارزاً في مسار هذا المنهج، ونقصد بذلك وجهة النظر التي شيدها الناقد الروسي «ميخائيل باختين»، لما تتميز به من جدة وفعالية احتلت بفضلها موقعاً متقدماً في حقل النظرية الأدبية المعاصرة، وخصوصاً نظرية الرواية، مما جعل آثارها تمتد لتخترق حقل النقد الأدبي في الوطن العربي.

ولأن الموضوع يرمي إلى وضع اليد على الكيفية التي تحضر بها مفاهيم تنتمي إلى الحقل النقدي الغربي في متون نقدية عربية، فإننا سنعمل على إبراز أهم المفاهيم التي أضافها «باختين» في مجال نظرية الرواية، ثم سنعمد بعد ذلك إلى استكناه نوعية تفاعل النقد العربي مع تلك المفاهيم من خلال قراءة تحليلية لبعض المتون النقدية العربية التي استندت في مقاربة موضوعها - النص الروائي - إلى المفاهيم الباختينية، والمتمثلة في المتون التالية:

1 - «الراوي: الموقع والشكل» لـ «يمنى العيد»(*).

2 - «كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار» لـ «حميد لحمداني»(**).

3 - «أسئلة الرواية، أسئلة النقد» لـ «محمد برادة»(***).

1/ في بعض مفاهيم النظرية الباختينية

لقد كان الالتباس قدر الرواية في مراحلها الأولى سواء في الثقافة الغربية أم العربية، إذ طُرح مشكل التجنيس لأن ذوق القراء قد تشكل استناداً إلي تأثرهم بالأعمال الشعرية، مما حذا بهم إلى رفض هذا الجنس السردي أو الوقوف عند مضمونه دون الالتفات إلى آليات بنائه الداخلي التي تمنح ذلك المضمون تميزه. وفي هذا السياق يشير «باختين» إلى وجود «رأي متداوَل ومميز، يعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج - أدبية، مفتقراً لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالِم، مجرد وسيلة للإبلاغ، محايدة بالنسبة للفن، مثل هذا الرأي يعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية، ويلغي المشكلة ذاتها، ويسمح بالاقتصار على تحليلات تيماتية»(1).

إن الرواية، من وجهة نظر «باختين»، هي جنس تعبيري تمتزج داخله لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيرية متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح بعضها على بعض، كما يؤكد نسبية الحقيقة، إذ إن الرواية تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية التي أنجزت تحولاً في المفاهيم والقيم، ذلك أن الثورة التي أحدثتها العلوم في أوروبا قد أفضت إلى زعزعة اليقين الإيديولوجي كما أدت إلى تحرير المعاني من سلطة لغة واحدة وتقدم نفسها بوصفها تمثل الحقيقة المطلقة حول العالم، ومن ثم نشأت لغات متباينة نتجت عنها معارف متعددة.

ظهرت الرواية إذاً إلى الوجود في ظل سياق ثقافي يؤمن بحوارية المعارف، مما يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى التي تشكلت داخل مجتمعات تنغلق حول ثقافة واحدة، حيث عمدت إلى تكسير ذلك الانغلاق من خلال انفتاحها على قيم متعددة ووضع بعضها إلى جانب بعض في تفاعل حواري ينسِّبها ويجعلها تعيش حركية مستمرة تعكس الحركية التي يشهدها الواقع، ذلك «أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي مازال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة»(2).

ولما كان ظهور الرواية قد ارتبط بالتحولات الاجتماعية والثورات الفكرية التي شهدتها أوروبا، فقد انعكس ذلك على مستوى بنائها الداخلي، إذ نسجت عالمها السردي استناداً إلى عوالم إيديولوجية متعددة متجسدة في لغات مختلفة وأصوات متباينة... وبهذا اختلفت الرواية عن الأجناس الأدبية الأخرى التي تشيدت اعتماداً على لغة واحدة يجد الكاتب ذاته داخلها بحيث تعبر عن مقاصده ونواياه، بينما تنزع الرواية إلى نقض منطق الربط الآلي باعتمادها على آليات تخلق مسافة بين المؤلف وعالمه المتخيل، لكونها تجسد «التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي، برفضه لمطلقية لغة واحدة ووحيدة، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الإيديولوجي، يقر بتعدد اللغات القومية وبالأخص، الاجتماعية، القابلة لأن تصير «لغات للحقيقة» مثلما تصير لغات نسبية، غيرية، محدودة: أي لغات للفئات الاجتماعية، وللمهن، وللاستعمالات الجارية»(3).

إن الرواية تُدرج ضمن كيانها لغات أدبية وغير أدبية فضلاً عن ذلك، فهي تعتمد على لغات المهن وكذا لغات الفئات الاجتماعية... أي

أنها تزركش فضاءها بتعدد لغوي يقودها إلى الانفتاح على عوالم إيديولوجية مختلفة، إنها تمثل «التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه، ونبراته) »[4].

تتسم الرواية إذاً بالانفتاح اللغوي، مما دفع «باختين» إلى اعتبار التعدد اللغوي plurilinguisme صفة مميزة لهذا الجنس، ومن ثم يستوجب ملامسته انطلاقاً من هذا التعدد والنأي عن المماثلة بين لغة الرواية وبين لغة المبدع، إذ تعد هذه الأخيرة واحدة من بين لغات متعددة لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل التخييلي، وإنما تنشأ من خلال العلاقة التفاعلية بين اللغات المشكِّلة للفضاء الروائي. ويتناسل من هنا مفهوم الحوارية Dialogisme لأنه يصعب الحديث عن عالم تتناضد فيه اللغات دون أن تُنسَج بينها علاقة حوارية.

تمثل الحوارية من وجهة نظر «باختين» سمة لصيقة بكل خطاب، لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينبثق من رحم الخطابات السابقة ويشكل أرضية تبنى عليها الخطابات اللاحقة، فضلاً عن ذلك، فإن الخطاب بقدر ما يصدر عن ذات فهو يوجه في الآن ذاته إلى ذات أخرى، لذا يعتبر «باختين» «العمل هو حلقة ضمن سلسلة التبادل اللفظي»[5]. ومن ثم ينتفي مفهوم الكاتب المبدع، ويجد ذلك مسوغه في كون المبدع يستند إلى الكتابات السابقة من أجل إنتاج كتابة جديدة.

وتجب الإشارة في هذا الصدد إلى أن التعالق بين النصوص قد

عملت «جوليا كريستيفا» على تطويره حين تحدثت عن مفهوم التناص intertextualité للإشارة إلى أن النص الروائي يجسد مجال التقاء نصوص مختلفة، حيث يعمل النتاج الإبداعي على امتصاص نصوص سابقة أو معاصرة وتحويلها من أجل إنتاج قيم جديدة. وطبقاً لذلك يدخل النص الأدبي في حوار مع نصوص أخرى، وعليه يشير «باختين» إلى أن «الخطاب المكتوب إنما هو بشكل من الأشكال جزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جداً: إنه يرد على شيء ما، ويفند، ويؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند إلخ...»[6]. إضافة إلى ما سبق ذكره، يتحدث «باختين» عن الصياغة الحوارية الداخلية للخطاب حيث يقر بأن الخطاب ينشأ في منطقة الحدود بين المتكلم والمخاطب، ذلك أن المتكلم ينسج خطابه استناداً إلى الخلفية الإدراكية لمخاطبه ومن ثم يعمل على إدراج الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها المتلقي ضمن الصياغة الداخلية للخطاب، معنى ذلك، أن بنية الخطاب ذات طبيعة تكوينية تتوفر على ازدواج صوتي وبالتالي ازدواج قيمي.

إن حديث «باختين» عن آليات بناء الخطاب داخل الرواية، قد قاده إلى تصنيف الرواية ضمن نمطين: النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري: يتميز الأول بالانغلاق حول صوت واحد يمثل صوت المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات. فضلاً عن ذلك، فهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي بوصفها موضوعات للعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوضعها داخل إطار من الأحكام التقويمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية. وبخلاف ذلك ينزع النمط الثاني إلى انفتاح المؤلف على عوالم أبطاله، إذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة وإنما يسعى إلى إضاءته من خلال جميع أشكال الوعي التي تلتقي في ملامستها للموضوع ذاته. وطبقاً لذلك، يتعامل الروائي الحواري مع

أبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية، لذا يمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق كما أنه يضعها على قدم المساواة مما يؤهلها للتعبير عن مواقفها بحرية واستقلالية. ونتيجة لذلك، انتهى «باختين» إلى وصل الموقف الفكري للمؤلف بالبناء الفني، ذلك أن المبدع الذي يهيمن على عالم السرد، بحيث يُخضع جميع الأصوات لهدفه الخاص فتغدو جميع الأصوات متماثلة مع صوته الخاص، يُفضي إلى إنتاج بنية منسجمة تنطوي على رؤية واحدة، وقد أطلق الناقد على هذا الصنف الروائي اسم النمط الوحيد الصوت أو المونولوجي، بيد أن المبدع الذي يمنح أبطاله استقلالاً ذاتياً يؤهلهم للتعبير عن وجهات نظرهم بحرية دون أن يخضعوا لرؤيته الخاصة أو يمتزج وعيهم بوعيه، يؤدي إلى نسج بناء روائي متعدد الأصوات أو حواري.



II/ شكل حضور المفاهيم الباختينية في بعض نماذج النقد الروائي العربي

إن توظيف المفاهيم الباختينية في استقراء النصوص الأدبية يختلف من ناقد إلى آخر، حسب طبيعة النص الأدبي المدروس من جهة، وتبعاً لهدف الناقد من المادة المعالجة من جهة أخرى.

هكذا، نجد الناقدة اللبنانية «حكمت صباغ الخطيب» (يمنى العيد) في كتابها: «الراوي، الموقع والشكل» تعتمد على مفاهيم «باختين» في قراءتها للأعمال الروائية العربية، وذلك باستنادها إلى وجهة نظره فيما يخص تحديد نمط البناء الروائي وتتمثل في اعتبار الموقع الذي ينطلق منه الراوي يعمل على تحديد هيئة الشكل الروائي. وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الإفادة من الرؤية الباختينية لم تتم بكيفية حرفية، بل أدرجت ضمن صياغة حاولت أن تجيب عن إشكالية الواقع العربي الحي، أي أنه قد تم إضفاء الطابع المحلي عليها، ذلك «أن الأنماط الروائية والتقنيات

باعتبارها مفاهيم وقواعد هي إرث كوني مشترك، وعليه فإن المسألة ليست في الإفادة من هذا الإرث، بل في صياغة تعيد إنتاج ما يؤخذ من هذا الإرث وتميزه في التجربة الخاصة»[7]. وطبقاً لذلك، تقر الناقدة بكونية المفاهيم مما يفسح مجال الإفادة، غير أنها تشير إلى أن هاته الأدوات تستمد طابعها المحلي من خلال إخراجها من السياق الذي ولدت فيه وإدراجها ضمن سياق دلالي جديد، وهو الأمر الذي خولها استعارة مفهومي المنولوجية والحوارية من أجل تحديد هوية النصوص الأدبية العربية، أي هل تمضي في اتجاه الانغلاق حول إيديولوجية واحدة، أم تنفتح على عوالم إيديولوجية متعددة، مما يشف عن تشغيل هاته المفاهيم في إطار نصوص عربية تستند في تشييد موضوعها إلى خلفية ثقافية عربية وواقع اجتماعي عربي. تعلن الناقدة عن هدفها المتوخى من وراء هاته الدراسة قائلة: «لئن كان عملي قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوي، وحاول في حدود قدرته إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجي بقراءته الفني، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي، وفيما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته، أي على إقامة تركيب لغوي فني»[8].

إن هذا التداخل بين الجانب الإيديولوجي والعنصر الجمالي قد أفاض الحديث عنه «ميخائيل باختين» من خلال اعتباره الشكل دالاً جمالياً، إذ إن الشكل الأدبي يعبر عن موقفه من العالم بكيفية تختلف عن تعبير الخطابات الأخرى، ومن ثم فهو يستطيع أن يقول ما تعجز قوله الخطابات السياسية من خلال بناه الفنية.

ونلمس حضور هذا الموقف على المستوى التطبيقي عند تحليلها «لرائحة الصابون» لـ «إلياس خوري» حيث تقول: «في رائحة الصابون»

(وربما في غيرها)، يتماهى القول بدلالته في بنية الشكل نفسها، فالشكل - البنية عند إلياس خوري، يقول أيضاً، أو هو الذي يقول بامتياز، يقول الشكل إذ تقول اللغة»[9]، لأن التباس الموقف العربي قد تجسد على مستوى التداخل اللغوي، مما ينزع عن الشكل الطابع التجريدي ويضفي عليه ملمحاً دلالياً، بل يظهر الشكل في المضمون والعكس صحيح. نتيجة لذلك، يتبدى التلاحم بين الأداة المستعارة وبين النصوص المدروسة، إذ إن الناقدة اعتمدت على مفاهيم تستجيب لدراسة النصوص العربية في أفق الكشف عن دلالاتها وإبراز تميزها.

ونجد الناقد المغربي «حميد لحمداني» في كتابه: «كتابه المرأة - من المنولوج إلى الحوار» يستلهم المفاهيم الباختينية خاصة مفهومي الحوارية والمنولوجية من أجل رصد التحول الذي عرفته الكتابة النسائية بانتقالها من الانغلاق حول معالجة المشاكل الذاتية للمرأة إلى الانفتاح على الموضوعات المجتمعية. وتجدر الإشارة إلى أن الناقد لم يقتصر في دراسته هاته على المفاهيم الباختينية فحسب، بل عمد إلى مجاورتها بمفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية مختلفة، إذ إن تحديد نمط البنية الروائية يستدعي ضبط الصلة الموجودة بين الراوي والمادة المروية لذلك استعان «حميد لحمداني» بالأبحاث البنيوية خاصة مفهوم «زاوية النظر» بوصفه يحيل على علاقة السارد بالعالم السردي، وكذا «بالرؤية السردية» عند «جون بويون» لكونها تخوله إمكانية تحديد نمط البنية الروائية بكيفية ملموسة. ولما كانت هاته الدراسة تندرج في إطار نقد الإبداع، فإن مهمة الناقد تقتضي منه البحث عن دلالة العمل الإبداعي، لذا نجده يحرص على وضع مقاربته ضمن المقاربات الداخلية التي تتجنب كل تحديد مسبق وإسقاطي، الأمر الذي أفضى به إلى الاستعانة بمفهوم «القارئ الضمني» بوصفه يسعف على الإمساك بالدلالة المحتملة الكامنة داخل العمل التخييلي، وهو ما أفصح عنه الناقد بقوله: «ومن الطبيعي أن نركز على

مفهوم القارئ الضمني باعتباره مفهوماً يعفي من البحث عن تأويلات للنص موجودة سلفاً في الساحة النقدية لأنه يحيل على المعنى الأساسي المحتمل في النص»[10].

إلى جانب ما سبق ذكره، متح الناقد من المنهج النفسي أيضاً، مسوغاً اختياره هذا في كون الكتابة النسائية المنولوجية تتسم بالانغلاق حول رؤية واحدة هي رؤية المبدعة التي تعبر من خلالها عن عقدها وأزماتها النفسية، هكذا نجده يستخدم مقولات من قبيل: الشعور، اللاوعي، الوجه المازوخي، التكثيف، النقل... إلخ، حيث يشير الناقد أثناء قراءته لعمل «حكاية زهرة» لـ «حنان الشيخ» إلى أن البطلة «كانت مجبرة على كبت الحقيقة في أعماق لا شعورها، لذلك اختلطت لديها صورة الدكتور بصورة العشيق، وهي لم تستطع أن تميز بشكل واضح بينهما إلا بعد أن بلغت قرابة الثلاثين سنة من عمرها عندما بدأت تتخلص من نوبات الصرع التي كانت تزورها بين الحين والآخر»[11]. إضافة إلى ما سبق، يشير الناقد كذلك إلى أن «من نتائج مأساتها الطفولية، إصاباتها المتكررة بنوبات الصرع، وبحالات اكتئاب، وحُبْسَة، ورؤى يصحبها انكماش على الذات وانزواء في حجرة الحمام المغلقة من الداخل»[12]... إلخ.

وبناء على ما أشرنا إليه، يظهر جلياً اعتماد الناقد على جملة من المفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية متنوعة، حيث قام بمجاورة الباختينية بالبنيوية وبجمالية التلقي والتحليل النفسي ضمن رؤية منسجمة تستجيب لخصوصية النصوص المدروسة، مما يبرز قدرة الناقد على الإنصات إلى نبض النصوص العربية والاستجابة لما تقترحه من أدوات بغية استنطاقها والقبض على دلالاتها، كما يكشف عن ممارسة نقدية تتجنب عملية التطبيق الآلي للمناهج (المستوردة).

ونجد هذا الانفتاح على مناهج نقدية متنوعة أيضاً في الممارسة النقدية للناقد المغربي «محمد برادة» في عمله: «أسئلة الرواية، أسئلة النقد»، فقد لجأ الناقد إلى مقاربة مجموعة من النصوص الروائية العربية استناداً إلى التصور الباختيني فيما يخص تنظيره لطبيعة تشكيل الخطاب داخل الرواية، إذ عمد إلى مواكبة التحولات التي شهدها النص الروائي العربي من خلال ملامسته انطلاقاً من التعدد الصوتي والحوارية وتعدد الأساليب... وفي الإطار ذاته انفتح الناقد على مناهج أخرى حيث نجده ينهل من المنهج البنيوي، والمنهج الواقعي والمنهج البنيوي التكويني» ولما كان «استخدام مصطلحات بعينها يشكل علامة على المنهج المتبع[13]»، فإننا نلمس ذلك من خلال جملة من المفاهيم من قبيل: البنية، التبئير، الوعي المغلوط، الرؤية للعالم، القيم التبادلية والقيم الاستعمالية... إلخ. حيث نجد الناقد في الصفحة 100 يقول: «لكن بؤرة السارد تظل قريبة من مهدي جواد ومن مصفاته البصرية والتأملية»، ونجد في الصفحة 161 القول التالي: «عن نمط السارد العالم بكل شيء...». إضافة إلى ذلك، يعبر الناقد عن فكرته في الصيغ التالية: يقول في الصفحة 115: «وجاءت لتؤكد الطلاق بين الواقع القائم وبين ما يجب أن يكون عليه ذلك الواقع في مثله الأعلى». وفي الصفحة 133: «الأشياء تتبدل بسرعة، وقيم التبادل عوضت قيم الاستعمال...»، وفي الصفحة 186: «إن «أنا أحيا» ذات البطلين الإشكاليين لا تعبر بالضرورة عن الوعي القائم داخل المجتمعات العربية آنذاك، كما أنها لا تبرز وعيها الممكن...».. إلخ. ونستطيع أن نخلص إلى القول استناداً إلى ما سبق إلى أن الناقد قد تمكن من صهر هذا التنوع والغنى المفاهيمي في بوتقة واحدة، ومن ثم استطاع أن يحافظ على الانسجام الداخلي لدراسته.

استنتاج

إن توظيف المفاهيم الباختينية في استقراء النصوص الإبداعية

العربية لم ينجز بكيفية حرفية تسقط التجربة النقدية العربية في المحاكاة والاستنساخ، بل إن هاته التجربة كانت تستفيد من الإنجازات الباختينية من خلال متطلبات النص الأدبي العربي، أي أنها كانت تقوم بالإنصات إلى النصوص العربية أكثر من الافتتان بالمناهج الوافدة، خلافاً لما يتردد على لسان غير المتتبعين للحركة النقدية العربية عندما يصفونها بأنها تكتفي بمجرد نقل المناهج وتطبيقها على نصوص عربية لا تتلاءم معها. كما يمكننا أن نسجل في هذا السياق، أن الاستعانة بمناهج متنوعة في مقاربة النصوص الروائية العربية يكشف عن غنى هاته النصوص من جهة، كما يشف من جهة أخرى عن وعي النقاد العرب بخصوصية الرواية في الوطن العربي.



هوامش

*) يمنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986.

**) حميد لحمداني. «كتابة المرأة - من المنولوج إلى الحوار». الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993.

***) محمد برادة. أسئلة الرواية، أسئلة النقد. الرابطة. ط 1. 1996.

1) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ت: محمد برادة. دار الأمان - 1987. ص 31.

2) ميخائيل باختين. الملحمة والرواية. ت: جمال شحيد. معهد الإنماء العربي. ط 1. 1986. ص 24.

3) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. مرجع مذكور. ص 115.

4) المرجع السابق. ص 33.

5) Mikhail Bakhtine. Ehétique de la création verbale. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Gallimard. 1984. p. 282.

6) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ت: محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال. ط 1. 1986. ص 129.

7) يمنى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب. دار الآداب - بيروت. ط 1. 1998. ص 127.

8) يمنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986. ص 10.

9) المرجع السابق. ص 98.

10) حميد لحمداني. كتابة المرأة - من المنولوج إلى الحوار. الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993. ص 15.

11) المرجع السابق. ص 122.

12) المرجع السابق. ص 122.

13) حميد لحمداني. سحر الموضوع. سال. ط 1. 1990. ص 14.

* * *

الاستعارة عند



رومان جاكبسون

عبدالعزيز لحويذق

1. مدخل

تقتضي مقاربة الاستعارة عند رومان جاكبسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما: المحور الاستبدالي والمحور التأليفي، باعتبارهما مدخلاً تفسيرياً للقدرة اللغوية عند المتكلم، في بعديها الحقيقي والمجازي، وفيصلاً حاسماً لمعرفة الفرق بين عمليتي إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل. فما المقصود إذاً بالمحور التأليفي والمحور الاستبدالي؟

1.1 المحور التأليفي: Syntagmatique

إن إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة. وبهذا المعنى، تكون المفردات المكونة للجملة الآتية: «أكل الولد التفاح» محكومة بعلاقات نظمية ذات منحى زمني خطي[2] يقبله النظام التجريدي للغة المتكلّم بها .

2.1 المحور الاستبدالي: Paradigmatique

لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية Paradigmatiques، تنتمي إلى مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما[3]. وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة. وهكذا، إذاً، يمكن لكلمات من قبيل «الموز»، و«الليمون» أن تعوض «التفاح»

في الجملة السابقة، دون أن يحدث أي تنافر دلالي نظراً لعدم خرقها للقيد الانتقائي[4] (+ قابلة للأكل) المنسجم مع مقتضيات استعمال الفعل «أكل».

وبناء على ذلك يمكن القول: إن الكلام يخضع لعمليتين اثنتين هما:

أ - الانتقاء: ذلك أن كل كلمة تشترك مع كلمات أخرى في سمات دلالية معينة، وهو ما يسمح للمتكلم بالقيام بعملية الانتقاء والاستبدال فيما بينها تبعاً لمقصديته وغاياته التواصلية.

ب - التنسيق: تتأسس اللغة على القدرة التأليفية بين الكلمات التي تنتمي إلى المقولة النحوية ذاتها، أي أن المتكلم يقوم بتركيب الكلمات وفق قواعد اللغة التجريدية التي ينتمي إليها، حتى لا يسقط في المحال والهذيان[5].

وسنرى أن الصور البلاغية عند جاكبسون، وبخاصة الاستعارة والمجاز المرسل يُفسَّران اعتماداً على هذين المبدأين اللسانيين، بحيث إن المجاز المرسل أصبح لا يفهم إلا في إطار المحور التأليفي، بينما الاستعارة لا تفهم إلا في ضوء المحور الاستبدالي.

2 - الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل:

يذهب رومان جاكبسون إلى أن الاستعارة، بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها.

وقد استنتج رومان جاكبسون هذا التصور أثناء تناوله لحالات من الحبسة[6] Aphasie التي تصيب إما قدرة الفرد على اختيار الألفاظ واستبدال بعضها ببعض، أو قدرته على نظم الألفاظ في وحدات معنوية تراعي المقتضيات النحوية. وبهذا المعنى، فالاستعارة (in preasentia) التي هي إسقاط علاقة استبدالية علي المحور اللفظي انطلاقاً من مبدأ المشابهة، تصبح غير ممكنة في حالة «اضطراب التماثل» حيث تصاب القدرة علي الاختيار والاستبدال؛ أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظمية تقوم على علاقة المجاورة، ولذلك حين تصاب القدرة على تركيب الجمل وفق قواعد النحو، نكون أمام حالة أخرى من الحبسة الناجمة عن اضطراب أو فقدان «علاقة التجاور» وهو ما يصبح معه مستحيلاً وهو وجود المجاز المرسل.



وفي هذا يقول جاكبسون:

«فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة، ويصيب إما المقدرة على الانتقال والإبدال، وإما المقدرة على التنسيق والربط. ويطرأ في الحالة الأولى تلف يصيب عمليات ما وراء اللغة، في حين تصيب الحالة الثانية مقدرة المحافظة على نظام الوحدات اللغوية. وكون علاقة التماثل مفقودة في النمط الأول في حين تفقد علاقة التجاور في النمط الثاني. ويستحيل وجود الاستعارة في اضطراب التماثل، كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور (...) ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم عن عملية استعارية في الحالة الأولي، وعن عملية مجازية في الحالة الثانية، ذلك لأن الأولى تجد تعبيرها الأشد كثافة في الاستعارة، والثانية تجده في المجاز المرسل»[7].

ويضاف إلي هذا الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة من حيث اشتغال كل واحد منهما إما على المحور التأليفي أو المحور الاستبدالي، فرق آخر دلالي، يتجلى في المنافرة الدلالية، والغرابة التي تحدثهما الاستعارة في سياق الكلام، مما يدفع المتكلم إلى اللجوء إلى التأويل، والانتقال من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية حتي يتحقق التواصل، ويرجع الكلام إلي حضيرة اللغة. في حين أن المجاز المرسل لا يحدث أي تناقص بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للجملة التي يرد فيها، ولذلك نجده في الكلام العادي أكثر من الاستعارة:

ويمكن تلخيص نظرية جاكبسون في الاستعارة والمجاز المرسل في الجدول الآتي[8]:

القضية	العملية	العلاقة	المحور	المجال	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال	دلالي	الدلالة (في النظام)
مجاز مرسل	تناسق	تجاور	نظم	نحوي	الدلالة (في السياق)

إلا أن أهمية مقال «جاكبسون»: «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة» (1953) تكمن في تعميم نتائجه المستخلصة من دراسة الاستعارة والمجاز المرسل عند المصابين بالحبسة على الكلام عامة، والرسم، والسينما، والأحلام، ولغة السحر، بل وفي إقامة الفرق بين الشعر والنثر والتمييز بين المدارس الأدبية والفنية.

3. الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام:

ينهض إنتاج الكلام بوصفه خطاباً على مسارين دلاليين مختلفين:

مسار يربط موضوعات الكلام اعتماداً على مبدأ التماثل، ومسار آخر يعقد علاقات بين الكلمات والموضوعات وفق مبدأ التجاور. وبناء على ذلك، يصح الحديث في الحالة الأولى عن عملية استعارية، وفي الحالة الثانية عن عملية خاصة بالمجاز المرسل. ويرى «جاكبسون» أن هاتين العمليتين «تعملان بشكل دائم في السلوك الكلامي الطبيعي. ولكن الملاحظة الدقيقة تدل على أن إحداهما تأخذ الغلبة على الأخرى تحت تأثير النماذج الثقافية، والشخصية، والأسلوب»[9].

4 - علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية:

يرى رومان جاكبسون أن المدارس الأدبية تتميز عن بعضها البعض بسبب هيمنة[10] الاستعارة عليها أو المجاز المرسل، ولذلك فإن المدرسة الرومنطقية والرمزية تهيمن عليها الاستعارة، بينما المدرسة الواقعية يطغى عليها المجاز المرسل نتيجة اهتمام «الكاتب الواقعي بتتبع طريق علاقات المجاورة و(القيام) باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى جوها، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني. إنه شغوف بالتفاصيل المجازية»[11].

ومع ذلك، فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية أثبتت أن العلاقة ليست بين الأدب الواقعي والمجاز المرسل عامة، وإنما هناك علاقة واضحة بين مجاز الكلية Synecdoque - الذي يقوم على العموم والخصوص أو الكلية والجزئية - والأدب الواقعي. ذلك أن الكتاب الواقعيين غالباً ما يريدون إثارة انتباه قرائهم إلى التفصيلات الدقيقة للموضوع الموصوف، وذلك الخلق إيهام بواقعية الأحداث وتشكيل وهم مرجعي لديهم. ولهذا لا ينبغي للمقاربة الأسلوبية التطبيقية أن تنظر إلى المجاز المرسل بصفة عامة نظرة واحدة، إذ لابد أن تأخذ بعين الاعتبار في تقويمها السياق الذي

ترد فيه الصورة المجازية فضلاً عن تفاعلها مع صور مجازية أخرى. وفي هذا يقول صلاح فضل:

«لا ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تعامل مجموعة تعبيرات المجاز المرسل بنفس الطريقة كما لو كانت تنتمي كلها للمنبع ذاته، أو تترك نفس الأثر لدى القارئ. كما أنه لا ينبغي أن يحجم الباحث بعد التصنيف الأول لها عن محاولة العثور على الخيوط الموصلة إلى وحدة تأثيرية شاملة لكل الأشكال المستعملة معاً مما لا يعزى لأحدها بمفرده»[12].

5. علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية:

1.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم:

لا تقتصر هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل على الفنون اللغوية، بل تتعدى ذلك إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يلاحظ أن المجاز المرسل في الاتجاه التكعيبي، يعد سمة غالبة على رسوماته، ذلك أنه يفكك موضوعه إلى مجموعة من العناصر الصغيرة التي تربطها بموضوعها علاقة الجزء بالكل، أو علاقة المجازية المكانية والزمانية.

أمّا الاتجاه السريالي المعارض للاتجاه التكعيبي، فإنه ينزع منزعاً استعارياً في تصوير الأشياء، وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه، تقوم على المشابهة، وليس المجاورة المكانية أو الزمانية[13].

2.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما:

لقد نحى تاريخ السينما - حسب جاكبسون - المنحى نفسه الذي سار عليه فن الرسم في انتقاله من مرحلة المجاز التكعيبي إلى مرحلة الاستعارة السريالية. ولهذا، فالأفلام السينمائية بما تملكه من إمكانات هائلة، وقدرات خارقة على تغيير زوايا النظر وأبعادها، وتنظيم أشكال

التقاط المشاهد انطلاقاً من علاقة التجاور، هي أفلام مجازية في المقام الأول.

وأحسن من يمثل السينما القائمة على المجاز المرسل: إنتاجات غريفيث D. W. Griffith[14] التي «خرقت [...] التقاليد المسرحية بما تملكه من مقدرة هائلة على تغيير الزوايا والأبعاد وتنظيم التقاط المشاهد، واستعملت سلسلة لا مثيل لها من المستويات التصويرية المجازية، ومن المشاهد المركبة عامة على صور تجاورية»[15]، في حين نجد أفلام «شارلي شابلن[16] تعتمد على البناء الاستعاري للمشاهد التي ترتبط فيما بينها بواسطة علاقة المشابهة، أي توظيف «نماذج استعارية جديدة من «المونتاج» تقوم على استعمال ما يسمى «تبادل الصور المتطابقة» وهي تشبيهات فيلمية حقيقية»[17].

6. المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور:

إن دراسة بنية الأحلام تدور على كشف منطق اللاشعور الذي يتخذ من اللغة المجازية وسيلة للانفلات من رقابة الأنا الأعلى وما تمثله من قيم أخلاقية ومنطقية وجمالية. ومن ثم يقتضي اللاشعور من المتلقي إنجاز عمل تأويلي يفسر خباياه، ويتعمق في دواخله العميقة.

وقد ذهب جاكبسون إلى القول إن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة، ومن صور تعتمد على التماثل تارة أخرى. ويبدو هذا من خلال قوله: «وهكذا، فإن السؤال الجوهري الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام يدور حول معرفة ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازين عند فرويد[18] أو على التماثل (التطابق والرمزية) في لغة فرويد»[19]. وبهذا المعنى، فإن اللاشعور نظام من الدوال اللاشعورية، أي من الأحلام، وفلتات اللسان، والاستيهامات، وأحلام اليقظة... ومن ثم فهو «مبني كاللغة»[20]. ومع

ذلك، فإن الدال اللاشعوري يختلف عن الدال اللساني كما هو في النظرية اللسانية السوسورية، إذ يتمتع باستقلالية تامة عن المدلول، وهو الأمر الذي يمنحه مكانة متميزة لا يضاهيه فيها المدلول. إن الدال اللاشعوري هو السبيل إلى التسلل إلى بنية اللاشعور ومنحها معنى أو تأويلاً. وبهذا يصبح العري في الحلم دالاً على الحشمة والحياء، والسلم دالاً على المهمة الصعبة والشاقة، وفوات موعد القطار دالاً على الفشل، أو الرغبة في البقاء في المكان نفسه[21].

وبناء على ذلك صاغ «لاكان»[22] بنية اللاشعور كالآتي:

$$\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$$

حيث إن الحاجز (–) يقوم بتحرير الدال من سلطة المدلول، ويحول دون قيام أية علاقة بين مكوني الدليل اللاشعوري. إن تواري المدلول إلى منطقة الظل وخضوعه المطلق لسلطة الدال مؤشر دال على عملية الكبت وطرائق اشتغالها. فوظيفة الحاجز، إذاً، هي الكبت والحجز والمنع، لمدلول لا يلائم «الأنا الأعلى» وما ترمز إليه من قيم ثقافية ومجتمعية.

ومن الواضح، إذاً، أن بنية اللاشعور مبنية كاللغة، وتنقسم إلى دال ومدلول. في هذا الصدد، يقول لاكان:

«كل ظاهرة تحليلية «نفسية»، وكل ظاهرة تنتمي إلى الحقل التحليلي، وللاكتشاف التحليلي لكل ما نحن على صلة به من الأعراض المرضية، وفي العصاب، هي ظاهرة مبنينة كاللغة وهذا يعني بأنها ظاهرة تمثل الثنائية الرئيسية للدال والمدلول»[23].

وهذا التماثل بين بنية اللاشعور وبنية اللغة، أدى بـ «**لاكان**» إلى اعتبار اللاشعور خاضعاً بدوره إلى ثنائية الحقيقة والمجازالموجودة في اللغة

الطبيعية، ومن ثم فلا غرابة أن نتكلم عن المجاز المرسل والاستعارة أثناء تحليل موضوعات التحليل النفسي، مادامت دوال اللاشعور تقول مثل خطاب اللاشعور «شيئاً مغايراً للظاهري، وتتحكم فيها (في هذه الدوال) عمليات اللغة نفسها: [أي] الاستعارة والمجاز المرسل: فاللاشعور يعمل حسب الإواليات الرئيسة للغة» (الطبيعية)[24].

وهكذا تتحول أساليب الكبت وبنية الأحلام التي درسها «فرويد» إلى وسائل بلاغية، ويصبح مفهوما «التكثيف» و«النقل» بوصفهما أس اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة.

وهكذا فوظيفة التكثيف في اللاشعور التي تماثل وظيفة الاستعارة في اللغة تقوم على استبدال الدال الجديد (ك) بدال أصلي (د)، لينتقل بعد ذلك الدال الأصلي إلى دال مختف وراء الدال الجديد. وهذا الاستبدال الذي يتم على مستوى الدوال هو الذي يشكل الدلالة.

وقد أوضح «لاكان» بنية الاستعارة بواسطة الصيغة الجبرية الآتية[25]:

و (ذ) د = د (+) م f (s') s =s (+) s

د s

إن الاستعارة، وفق هذا التصور، وظيفة تستبدل دالاً بدال آخر يقوم بتجاوز المقاوم للدلالة (-) بواسطة العلامة (+)، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ظهور الدلالة الجديدة (م). كما تدل العلامة (=) على التطابق بين وظيفة الدال الجديد والالتحام الحاصل بين الدال ومدلوله الذي ارتبط به.

وهكذا نحصل على النسبة (Fraction) الجديدة الآتية:

$$\frac{\text{دال جديد}}{\text{مدلول}} \qquad \frac{s'}{s}$$

التي جاءت نتيجة العملية الرياضية التالية:

$$\frac{S}{S} \times \frac{s'}{s} = s' \times \frac{1}{s} = \frac{s'}{s}$$

وبناء على ذلك، فإن الدال الأصلي يصبح مختفياً ومكبوتاً في اللاشعور، ويحل محلة الدال الجديد بوصفه قناعاً له، أي أن عملية الكبت في اللاشعور، تشتغل من خلال استبدال استعاري للدوال.

أما النقل Déplacement باعتباره عملية من عمليات اللاشعور، فيشتغل بالطريقة نفسها التي يشتغل بها المجاز المرسل في اللغة الطبيعية، إذ يقوم باستبدال دال محل دال آخر محذوف فتجمعه به علاقة التجاور: «ثلاثون شراعاً» بدلاً من «ثلاثون مركباً».

وقد صاغ لاكان بنية المجاز المرسل الصياغة الجبرية الآتية[26]:

و(د... د) ≈ (−) د $F(S...S')s = S(-)S$

ويمكن قراءتها كالآتي: فالدال المجازي الجديد (د) تربطه علاقة تجاور بالدال الأصلي المحذوف. وقد استعمل ليكون حاجزاً أمام المعنى الأصلي. أما العلاقة (≈) فتحيل على علاقة التجاور.

إن النقل Déplacement مثله مثل التكثيف condensation يتيح للاشعور التسلل باحتشام عبر الحلم، والاستيهام وأحلام اليقظة اعتماداً على دوال جديدة يقبلها النظام الرمزي، ويضفي عليها الشرعية. ومع ذلك، فإن الدوال الأصلية تظل حاضرة، ومقاومة لعملية المحو، من خلال علاقة إيحائية بينها وبين الدوال الجديدة.

ومادام الأمر كذلك، يمكن القول إن **بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة، بدال من سلسلة أخرى. بينما المجاز المرسل ينبني على أساس التحول من دال إلى آخر، داخل السلسلة**

نفسها[27]. أو بعبارة أخرى، فإن الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي.

إن عمليتي اللاشعور الرئيستين: التكثيف والنقل، اللتين تقابلان الاستعارة والمجاز المرسل في اللغة، تتيح للمكبوتات فرصة الانفلات من الرقابة تحت أقنعة تنكرية ودوال جديدة هي دوال الآخر L'autre المعترف بها من قبل المجتمع وثقافته وقيمه السائدة. وعلى هذا الأساس، نجد أن «الرغبة أيضاً تقيم علاقة كنائية بين دال وآخر لا يجمع بينهما تشابه أو تطابق دلالي مباشر. فيمكن للرغبة أن تتجه نحو موضوع يميز المرغوب فيه مثل عطره، ونبرة حديثه أو ثيابه مما يرتبط به ارتباط تماس وجوار. وقد استثمر «بروست» هذه الوسيلة حين جعل من العطر الذي تتعطر به «أوديت» بديلاً كنائياً عنها. فالعطر لا يشبه «أوديت» بطبيعة الحال أي شبه، لكنه بسبب اقترانها به يمكن أن يكون بديلاً عن حضورها الفعلي. فالرغبة كنائية مادامت الصلة بينها وبين الموضوع المرغوب فيه غير طبيعية ولا ثابتة. وبذلك فهي تختلف اختلافاً كبيراً عن الحاجة التي يرى **لاكان** أنها تختلف عن الشهوة البيولوجية. إن الرغبة على عكس الحاجة، تستطيع أن تنتقل من دال إلى دال آخر بحرية، لأن أفق دوالها الممكنة مفتوح دائماً. وما أن يتم تثبيت الرغبة حتى تصير إشكالية لأن هذا التثبيت يعني ولعاً صنمياً «منتشياً» وعلى التحليل النفسي أن ينشط الرغبة باعتبارها ديناميكا لنقل لا نهاية له»[28].

أما الاستعارة، فيستعملها المريض في كلامه، ليستبدل دالاً جديداً بدال أصلي تربطه به علاقة المشابهة القائمة في لاشعور المريض والتي لها علاقة بأحداث وقعت له في مرحلة من مراحل حياته الشخصية، وتركت فيه أثاراً نفسية لا تمحي. ومن ثم يرى «لاكان» أن الاستعارة تتمركز في نقطة محددة ينتج فيها المعنى من اللامعنى[29].

وبهذا، يبدو بوضوح أن «لاكان» استفاد من اللسانيات البنائية في قراءته للاشعور قراءة بلاغية قائمة على الاستعارة والمجاز المرسل كما هو الحال عند جاكبسون.

7. الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر:

لم تفت جاكبسون ملاحظة الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر وطقوسه. إذ يرى اعتماداً على «فرازر» Frazer[30] أن المبادئ التي تسير الطقوس السحرية [تنقسم] إلى نموذجين اثنين: التعويذات التي تقوم على قانون التماثل والتعويذات التي ترتكز على الترابط بالتجاور. وقد أطلق على الفرع الأول من السحر اسم «المتجانس» أو «المقلد» وعلى الثاني اسم «السحر بالعدوى»[31].

8. الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر:

يعتمد رومان جاكبسون على ثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في التمييز بين الشعر والنثر، إذ يرى أن النثر لا يهتم باللغة في حد ذاتها، ولا يلجأ إلى الصور البلاغية المفرطة في التخيل، لأنه يسعى إلى الإبلاغ والإفهام. ومن ثم، فإن المجاز المرسل هو الذي يهمين على النثر نظراً لاعتماده على وصف الأشياء والموضوعات انطلاقاً من مكوناتها الجزئية، التي تمكن المتلقي من إدراك معانيها بسهولة ويسر. فالنثر في رأي جاكبسون يقوم في معظمه على اللغة التقريرية والقريبة المتناول، والتي تسهل على الفهم، ولهذا فهو لا يقوم على اللغة الاستعارية التي تلقي بظلال من الغموض على النص.

أما الشعر، وبخاصة الرومانسي والرمزي، فتطغى عليه الصور

الاستعارية، التي تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور، القائمة على علاقة المشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي. ولهذا ذهب الرومانسيون إلى القول إن اللغة استعارية في أساسها، وما يبدو حقيقة ليس سوى استعارة «منطفئة». وعليه يقول هنز أدانك H. Adank «بإمكاننا أن نحدد الشعر كاستعارة ثابته ومبتكرة»[32].

كما يربط «فولتير» الاستعارة بالجانب العاطفي والتشبيه بالجانب العقلي، شأنه شأن روسو الذي يعتبر الفيض العاطفي مصدراً للاستعارة[33].

ومادام الأمر كذلك، فإن الاستعارة هي المهيمنة في الشعر، في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر وبخاصة الواقعي منه (أي المدرسة الواقعية).

9. خلاصات ونتائج:

لقد لخص «لوج» مشروع «جاكبسون» في الخطاطة الآتية[34]:

الاستعارة	الكناية
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
المشابهة	المجاورة
الانتقاء	التأليف
الاستبدال	القرينة
عوق المجاورة	عوق المشابهة

فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفيلم
المونتاج	اللقطة القريبة
رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقلة
السريالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

تكمن قوة هذه الخطاطة القائمة على أساس ثنائي في طابعها العام والبسيط، إذ تشمل دراسة الأساليب اللغوية والاستعمالات غير القصدية للغة كالأحلام والسحر، فضلاً عن دراسة الأنظمة السيميائية الأخرى كالرسم والسينما. ومن ثم فإن الاستعارة، أصبحت بدورها عامة وغير مقتصرة على مجال البلاغة ومحور الكلمة ونظرية المجاز.

لكن البناء الثنائي للخطاطة، أدى إلى اختزال البلاغة إلى محسنين اثنين هما الاستعارة والمجاز المرسل[35]؛ ولم يتجاوز المنظور الاستبدالي الذي هيمن على تفسير الاستعارة في البلاغة الغربية القديمة والكلاسية. كما تم إغفال الطابع السياقي للاستعارة الذي يعد أساس التمييز بين الاستعارة الاضطرارية catachrése والاستعارة الابتكارية، إذا لم نكن قادرين على إقامة تقابل بين ظواهر الخطاب وظواهر اللغة، فالاستعارة الاضطرارية، إذاً، اتساع في التسمية وبهذا المعنى فهي ظاهرة خطابية un phénoméne de discours، إنها إسناد شاذ وغير مألوف. أي نتاج

تأليف جديد غير خاضع لما هو جاهز ومشكل بصفة قبلية في السنن اللغوي، وبعبارة أخرى يمكن البحث عن سر الاستعارة من جهة العلاقات النظمية غير المألوفة، والتوليفات الجديدة وذات الطابع السياقي الخالص[36].

وعلى الرغم من ذلك فقد أثرت نظرية جاكبسون الثنائية في بلاغي غربي آخر هو ميشال لوغرين Michel legurn الذي أعاد قراءة أفكار جاكبسون وأطروحته اعتماداً على التمييز الذي أقامه «فريجة Frege» بين المعنى والمرجع sense et référence والتحليل السيمي المقترح من لدن غريماس[37]، والتمييز بين العلاقات الداخلية والعلاقات الخارجية في تفسير الاشتغال الدلالي في كل من المجاز المرسل والاستعارة.



الهوامش

1) يعد جاكبسون (1896-1982) من أهم الألسنيين الذين ساهموا في انتشار علم الألسنية تأليفاً وتدريساً وقد أسس عدة حلقات ألسنية علمية هي (نادي موسكو الألسني، نادي باراك الألسني) وقد خلف مؤلفات غزيرة من أهمها:

- Essaic de linguistique généralc l, les fondements du langage. Paris Ed. De minuit. 1963.

- Essaie de linguistique généralc ll, Rapports internes du langage. Paris Ed. De minuit. 1973.

- Questions de poètiques paris Ed Du seuil, 1973.

2) جورج مونان «اللغة والتعبير» مجلة اللسان العربي، ترجمة محمد سبيلا، ع 26، 1986، ص 79.

3) Galisson ct costc, dictionnaire de didactique des langues. Paris. Hachettc. 1976. pp. 395. 396.

4) مفهوم القيد الانتقائي: من مميزات هذه القيود أنها تخص المحمولات... ومهمة هذه القيود تحديد ما يشترطة المحمول في المفردات التي تساوقه. إن للمحمول موضوعات، وهذه الموضوعات يجب أن تستجيب لما يشترطه المحمول فيها. فالفعل «شرب» يشترط في فاعلة أن يكون [+ حي] (إلا على سبيل المجاز...)، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب المصباح كذا». كما يشترط هذا المحمول في مفعوله أن يكون [+ سائل] و[+ شروب]، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب زيد تراباً». والصفة «أزرق» تشترط في موضوعها (أي ما يحمل اللون «أزرق») أن يكون [+ مادي]... ويستفاد من هذا أن القيود تمنع متكلم اللغة من إنتاج جمل شاذة أو منحرفة من الناحية الدلالية» (عبدالمجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ط 1، البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000، ص 62).

5) يعالج جاكبسون هذا الموضوع في كتابه:

Essai de limguistique générale l, les fondements du langage, paris, ed. De Minuit, 1963, pp. 45-49.

6) الحبسة aphasie تعذر في الكلام يتضمن مجموعة من العيوب تتصل بفقد المقدرة على التعبير كتابة أو كلاماً أو عدم المقدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها أو عدم إيجاد

الأسماء لبعض الأشياء والمرئيات أو عدم التمكن من مراعاة القواعد النحوية التي تستعمل في الحديث أو الكتابة.

"deux aspects du langage et deux types d;aphasie", in Essais de linguistique générale, tome 1, pp. 43-67.

7) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة، ترجمة فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب «النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون»، دراسة ونصوص، ط 1 بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ - 1993م ص 170. وينظر أيضاً:

Roman Jakobson "dcux aspccts du langage ctdeux types d,aphasie". In Essais de linguistique générale. tome l. pp. 43-67.

8) Paul Ricoeur. La Métaphore vive. Editions du seuil. 1975. note (1) p. 227

9) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

10) يتضمن الخطاب ست وظائف هي: الوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة الانتباهية، والوظيفة الواصفة، والوظيفة الشعرية. إلا أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. ولذلك فإن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق بالوظيفة المهيمنة (ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988) ص 28.

11) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

12) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط 1 (بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1985م) ص 254.

13) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

14) مخرج سينمائي أمريكي (1875-1948) عمل لبعض الوقت في الحقل الأدبي. أصبح ممثلاً هزلياً ثم كاتب سيناريو قبل أن يكرس نفسه مخرجاً سينمائياً. وقد أحدث تطوراً كبيراً في حقل السينما.

*) من أهم الكتب التي تناولت الاستعارة في السينما من وجهة نظر التحليل النفسي كتاب «Le Signifiant Imaginaire» لـ Chritian Metz 1977 وبخاصة في الفصل الرابع المعنون بـ «Métaphore/ Métonymie, ou le Référant Imaginaire».

15) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

16) كاتب وممثل أمريكي من أصل إنجليزي ولد سنة 1889 صعد خشبة المسرح في عمر

مبكر جداً، مثل أفلاماً هزلية وكان له لباس خاص ومشية وشكل مميزين مما جعله مشهوراً عالمياً وقد عرف باسم «شارلو».

17) رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص 172 (ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172).

18) فرويد، عالم نمساوي (1856-1939) طبيب متخصص في الأعصاب. أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية. من أهم مؤلفاته: «تأويل الأحلام» و«علم النفس المرضي في الحياة اليومية» و«محاولات في علم النفس التحليلي».

19) رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص 174.

20) Millet. (C) et D'ainvelle. M. 1972: le Structuralisme. ed. universitaire p. 66-67.

21) Lacan. J. 1966: Ecrits l, ed, Scuil, paris, p. 96.

22) جاك لاكان: هو طبيب معالم نفس فرنسي (ولد سنة 1901). فتح أفاقاً جديدة في مجال دراسة الجنون عند الأطفال وحاول التوفيق بين التحليل النفسي وعلم اللغة. وجد اللاوعي التبنين الموجود في اللغة وهو من أهم مطوري التحليل النفسي في العصر الحاضر.

23) Lacan. (1981). Le séminaire. liver 3, les psychoses, ed, seuil. P. 187

24) لومير، 1977، ص 284، نقلاً عن د. عبدالرحيم العماري، الخطاب والإيديولوجية، سيمائيات الخطاب، ط 1 (مراكش، المنشورات الجامعية المغاربية، 1988) ص 252.

25) Lacan. J. (1966) Ecrits l. p. 515

26) Lacan, J, (1966) ecrits l, p. 515

27) Lbid p. 263.

28) Richard Kearncy, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986 p. 278

نقلاً عن سعيد الغانمي، التحليل السيمولوجي للاستعارة (الفكر العربي المعاصر، إيار، حزيران 1989) ص 80.

29) Ecrits 1. Paris. Points. Eeditions du Seuil, p. 265-266.

30) فرازر (جيمس جورج): عالم إيرلندي (1854-1941) درس السلالات وقدم معلومات إثنولوجية عن المجتمعات اليونانية واللاتينية القديمة. ولكنه اشتهر بأبحاثه حول الطوطمية.

يحاول أن يعطينا دائماً فكرة مركبة عن الأساطير القديمة والفولكلور والعادات الرمزية للمجتمعات المتحضرة.

31) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 174.

32) H. Moricr. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, paris. Puf. 4éme édition. Janvier. 1989. p. 678.

33) Ibid. P. 678.

34) David ladge. the modes of modern writing, p. 881.

نقلاً عن سعيد الغانمي، التحليل السيمولوجي للاستعارة، الفكر العربي المعاصر، أيار، حزيران 1989، ص 76.

35) لقد تم اختزال البلاغة العربية من قبل ثلاثة محسنات هي: الاستعارة، المجاز المرسل، والكناية، وقد أضاف «ديمارسي» Dumarsais محسناً رابعاً هو: السخرية L'ironie ويلاحظ أيضاً، أن الخطاطة القائمة على البناء الثلاثي تقابل فيها المشابهة La ressemblance العلاقة الداخلية la relation inclusive والعلاقة الخارجيةexclusive وليس المجاورة contiguité، ينظر: La .Métaphore vive. P. 228

36) ينظر: La Métaphore vive. P. 229. 230.

37) غريماس (ألجيرداس جوليان Greimas. Algirdas Julien 1917-1992) حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون عام 1949، ويعتبر إمام ما يعرف بمدرسة باريس في الدلائليات. من أعماله:

- 1966 Sémantique Structurale.

- 1970 du sens. Maupassant. La sémiotique

- 1970 du texte résonné de la théorie du langage

A. J. Grreimas. Sémantique Structurale Recherche de Méthode. Paris. Larousse 1966.



بنية الخطاب

السردي



حسناء بنسليمان

مرت الرواية المصرية في حقبة الستينات والسبعينات بموجة تحديثية لأساليب القص، فظاهر العديد من الكتّاب حاولوا توخّي هذا التحديث في الكتابة القصصية، كلٌ حسب ما ارتآه. فمنهم من استلهم التراث، ومنهم من انبهر بالإبداع الأدبي الغربي فسار في ركبه، ونذكر من بين هؤلاء يوسف القعيد المولود سنة 1944 والذي تزامن ظهوره على الساحة الأدبية مع ظهور جمال الغيطاني. وقد ألّف يوسف القعيد العدد من الروايات كـ«الحداد» - وهي أول رواية نشرت له سنة 1969 - و«أخبار عزبة المنيسي» و«الحرب في بر مصر» و«شكاوى المصري الفصيح» و«يحدث في مصر الآن» و«أيام الجفاف» و«البيات الشتوي» و«أصوات الصمت» و«من يخاف كمب دفيد» و«وجع البعاد» و«القلوب البيضاء»..... الخ.

ومن بين هذه الآثار انتقيت رواية وجّهت قبلة قلمي نحوها، وهي رواية «أخبار عزبة المنيسي» الصادرة سنة 1971[1] علّ اهتمامي بها يميط اللثام عن ظواهر الخطاب السردي فيها وعن غائياتها.

وفي هذه الرواية، يعرض يوسف القعيد مشاغل المجتمع الريفي المصري وتدهور حياة الشخصيات الريفية من خلال التركيز على شخصية عبدالستار الذي يشتغل حارساً ليلياً لعزبة الحاج هبة الله المنيسي مالك الأموال والأراضي والأشخاص بما أنه المتحكم في حياة كل من يعيشون في العزبة - القرية -. ويتمكن عبدالستار من حراسة كل شيء باستثناء عرض ابنته الذي ينتهكه صفوت بن الحاج هبة الله المنيسي دون أن يُحتج علَيه أو يُدان. فيتفادى الفضيحة بدفع مبلغ مالي زهيد إلى أمها وأبيها

عبدالستار الذي يصل به الخضوع والاستسلام إلى حد التفريط في عوض ابنته صابرين لكونها خادمة وصفوت هو ابن السيّد، وله مبرراته في القيام بعمل كهذا من منطلق أنه ينتقم لنفسه عبر صابرين جراء فشله في حبه لالهام بالإسكندرية وفشله في دراسته أيضاً. وردّة الفعل على هذا الذنب الشنيع ستكون من الزناتي - أخ صابرين - الذي يُقدِم - من منطلق التكلّس الذهني في تكريس بعض العادات السيئة - على قتل أخته ليطهّر شرفه وشرف عائلته من الدنس.

وأول ما يعترض سبيل القارئ في «أخبار عزبة المنيسي» هو عنوانها. وانطلاقاً من قول آلان روب جرييه «إن عنوان أي كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص»[2] يمكن أن نستنتج أن كلمة «العزبة» من حيث هي دال يحيل على مدلول مفعم بأهمية الواقع. فهي توضّح لنا - بظهورها في العنوان - أن النص الروائي سيعالج الريف لكن هذا الوضوح في العنوان يتوشّح بغموض يكتنف النص الروائي لأننا نجهل طبيعة الأخبار والأحاديث عن الريف ونتيجة لذلك يظهر بعض التوتر الأدبي بين التوقعات الناشئة من كلمات العنوان الأولى ومضمون النص نفسه، ومن ثم يُنشئ هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية لدى الكاتب والتلهف على القراءة لدى المتقبّل.

على أن عملنا لن يهتم بهذه الرواية ككل - وإن كانت كأثر أدبي لا تلتئم إلا بالتئام عنصرين أساسيين بعضهما مع البعض وهما الحكاية والخطاب حسب تعريف تودوروف.

فالحكاية (histoire) «توحي بواقع ما وبأحداث قد تكون وقعت وبشخصيات يتماثلون مع أشخاص حقيقيين»[3]. أما الخطاب (discours) فيتحدد بكيفية رواية الراوي للحكاية وبتقبل القارئ لها. فأهم ما في هذا العنصر ليس القول في حد ذاته بل كيفية القول.

ولعل تعريف جان لوفيف (gean le pebve) للقص يبين بعض مستلزمات هذا البحث من تأكيد لزمن القص والصيغة والصوت، إذ يقول:

> فلنتّفق على أن نطلق تسمية «القص» على كل خطاب يستحضر إلى الذهن عالماً منظوراً إليه بكونه واقعياً، مادياً ومعنوياً، يقع في مكان وزمان محددين ومقدَّماً - في أغلب الأحيان - بتصور معين يمكن أن يكون - عكس ما هو في الشعر - منظور شخصية أو أكثر ومنظور الراوي أيضاً[4].

وإذا كنا قد اخترنا الخطاب السردي كموضوع لهذه الدراسة فلأن الخطاب هو دائماً في علاقة وطيدة بالحكاية وهو المتصرف الأساسي في السرعة والإبطاء والاختزال والإسهاب والتصريح والتلميح وتقديم أحداث - رغم تأخرها زمنياً - وتأخير أخرى والإفراد والتكرار والاسترجاع والاستباق، إلى غير ذلك.

وكل هذه المنطلقات تؤكد ضرورة حضور الزمان في الرواية والإلحاح على أهميته في بنائها خاصة لدى الروائيين الواقعيين الذين سار على نهجهم يوسف القعيد والذي ساير تصورهم للزمان تصور إيان واط (Ian Watt) في قوله: «لقد سبق لنا أن اعتبرنا الأهمية التي توليها الرواية للزمان وهو قطعها مع التقليد الأدبي السابق المتمثل في استخدام قصص لازمنية كمرآة لحقائق أخلاقية متغيرة»[5].

1 - الزمان في «أخبار عزبة المنيسي»:

لئن أقررنا بازدواجية زمن الرواية: زمنية الخطاب أو القول وزمنية الحكاية[6] فإننا نقول بخطية زمن الخطاب بحكم التتابع المألوف والمتفق عليه للحروف والكلمات والجمل في النص، ونؤكد تعدد زمن الحكاية لذا

وجب تحليل هذا الزمن حسب روافد ثلاثة تصب في نهر الزمن وهي: الترتيب أو النظام، الديمومة ثم التواتر، لتتكوّن لدينا فكرة عن طبيعة الخطاب السردي في هذه الرواية.

I-1 – الترتيب الزمني:

حرص يوسف القعيد في «أخبار عزبة المنيسي» على تحديد زمن الرواية التي تنطلق من زمن أولي هو يوم الثلاثاء 23 من مايو سنة 1967. وهذا الزمن حددته إشارة من مركز إيتاي البارود للتحقيق في سبب وفاة صابرين ابنة عبدالستار الحارس، لكن الأحداث بعد ذلك تعود بنا إلى ما قبل هذا التاريخ عن طريق الاسترجاع. فكيف ورد هذا الاسترجاع؟ وما الغاية منه؟ بانطلاق التحقيق في وفاة صابرين يعلن السارد بطريقة غير مباشرة عن ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة للحدث المذكور آنفاً لفكّ الغموض في ذهن المسرود له. فينتقل السارد من صيغة هذا الزمن الحاضر إلى المستقبل باستعماله النفي المطلق «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»[7] ممهداً لهذا النفي بجو من القتامة ينفي الحياة ويستبدل بالوضوح الغموض "آخر أضواء اليوم الميت، حبّات الظلام في الجوّ»[8] وقول كهذا يدفع السارد إلى ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة حتى يُمكّن المسرود له من شد خيط الرواية معه.

والمتمعن في الزمن يتفطّن إلى تداخل كبير (anadronie) ساهم فيه التراوح الدائم بين الحاضر والماضي القريب والبعيد والمستقبل وبين الوعي واللاوعي أو بين اليقظة وشبه الغيبوبة أحياناً، إلا أن زمن الاسترجاع يبقى هو الغالب في هذه الرواية لأنها لم تنطلق من النقطة الصفر للحكاية ولكنها بدأت في النهاية، وهذا يعني العودة إلى ما قبل التحقيق في الوفاة، على أن هذه العودة إلى الماضي ليست كلية بل ينتقل فيها السارد مثلاً من الماضي البعيد، فيتذكّر ولادة صابرين «دخلت حجرة زوجتي،

طشت ماء دم أحمر على الأرض، صراخ طفل، قطعة من اللحم الأحمر في لفّة صغيرة»[9] ليصل إلى ماض قريب «ليلة أن ماتت صابرين كنت في الحوض القبلي...»[10] ومنه ينتقل إلى الحاضر «وقف عبدالستار، سار إلى منتصف الجسر»[11].

هذا التداخل في الأزمنة يصل بالمسرود له أحياناً إلى حد أن تُغلق عليه الأمور بما أن بعض الأفعال التي يستعملها السارد من قبيل "أذكر" أو «يذكرون» تغيب تماماً فلا يعلم المتقبّل من المتحدّث هل هي الشخصية أم هل هو السارد؟ وهذا التراوح يتكرّر في معظم الرواية[12]. ويكاد النص يكون سلسلة من الاسترجاعات وظيفتها المركزية شرح الحدث الآني وهو التحقيق الذي بدأت به الحكاية وذكر أسبابه وملابساته والدوافع إليه وفاعله الحقيقي أو «البطل» الذي أقدم على قتل صابرين حسب شهادة عبدالستار أبيها.

فالاسترجاعات إضافة إلى كونها ذاتية متعلقة بالشخصية كاسترجاع عبدالستار ليوم زفافه «في زواجه من ستّهم، في ليلة الدخلة، خرج عبدالستار وسط الدار... المنديل الأبيض في يده عليه بقع من الدم الأحمر، تنطلق زغرودة...»[13] غالباً ما تكون في «أخبار عزبة المنيسي» خارجية أو موضوعية[14] لأنها تعرض أحداثاً سابقة لنقطة الانطلاق الزمني في مفتتح القصة.

فبعد أن حدّد السارد زمن التحقيق بالثالث والعشرين من مايو سنة 1967[15] يذكر زمن وفاتها أو قتلها يوم الثالث عشر من إبريل[16]، إذ إن «الاسترجاعات الخارجية ولمجرد كونها كذلك لا يُخشى منها في أية لحظة أن تتداخل والحكاية الأصلية إذ إن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإنارة القارئ عن هذه الحادثة السابقة أو تلك»[17].

ولئن كان زمن الاسترجاع محورياً لدى يوسف القعيد فإن التوسل به

ساهم في تقطيع السرد أكثر. ولعل هذه الطريقة هي المتوخاة لدى العديد من الكتّاب المعاصرين إذ يقول حيدر حيدر: «من السذاجة... الاعتقاد بتطابق الزمن الموضوعي - الخارجي - مع الزمن الفني النفسي... ففي لحظة واحدى تعبر النفس الإنسانية انكسارات وانقطاعات، تراجع وتقدم، تناثرات وتمركزات في الزمن... في أعماق اللامنطق... يتشظّى الزمن بارتجاعات وانكسارات مشتتاً بين الحاضر والماضي والمستقبل على نحوٍ يوقعه التناغم الهرموني النفسي لا المنطق الرياضي ولا حدث الواقع»(18).

ويكفي أن ننظر إلى تتابع بعض الأحداث في الرواية لنفهم هذا التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالفصل الأول مثلاً يبدأ بتحديد زمني واضح 23 مايو سنة 1967 ليتوه هذا الوضوح في الزمن بعد ذلك فيذكر السارد على التوالي التحقيق وعمل عبدالستار وحراسته الليلية ومنزل عبدالستار وحياته بعد موت صابرين، ثم خروجه للحراسة وسط إذاعات تحرك الجيش من بعيد فمناجاته لصابرين وذكريات طفولتها ومولدها مختلطة بذكريات يوم دفنها وجنازتها ثم طلب العمدة عبدالستار للتحقيق، فإعلام عائلته بذلك، فعودة إلى ميلاد صابرين وغنائها للفلاحين في الحقول ثم الوصول للمركز حيث سيُجرى التحقيق، أسئلة فإجابات مقتضبة واستغراق عبدالستار في ذاته: أحلامه ورؤاه... كل هذه الأحداث في فصل واحد تدل على عدم استقرار هذا الزمن وضبابيته، فكأن السارد قد توخّى هذه الطريقة عمداً حتى تبهت الأحداث والأشخاص وتتداخل الأزمنة لتبرز الأشياء بزمانها الدائم اللانهائي.

وظهور صابرين للناس ولأبيها بعد موتها وجعلها أسطورة يدل على هذا الامتداد في الزمن وعبره. فصابرين «قد انطلقت في خبء الليالي... تعيد صنيع حياتها... تحولت صابرين إلى أسطورة يحكيها الناس هنا.

قالوا إنهم شاهدوها جالسة تبكي على الساقية البحرية وإن هناك شجرة صغيرة نبتت في المكان الذي كانت تبكي فيه»[19].

إذاً فيوسف القعيد - كغيره من كتّاب جيله - قد أعرض عن ترتيب الأحداث حسب النسق الخطي، ذلك أن ظهور العديد من الشخصيات الروائية يفرض على الكاتب الانتقال من شخصية إلى أخرى والانزياح عن الخطية الزمنية للتعرف على بقية الشخصيات في معايشتها بعضها لبعض. ولهذا ترك السارد الحديث عن عبدالستار وعائلته بعد أن أعطى المتلقي فكرة أولية عن علاقة عبدالستار بصابرين وبموتها ليدرج شخصية صفوت وليسرد قصته مع إلهام وفشله في حبه لها[20].

ورغم تداخل الأزمنة في هذه الرواية فقد حرص يوسف القعيد - كغيره من الروائيين الواقعيين - على إيراد معالم نصية زمنية تساعد المتقبل على تتبع ما يسمى بمستوى القص الأول[21]، كالإشارات إلى تواريخ محددة. فموت صابرين كان يوم الخميس الثالث عشر من إبريل، أو يلجأ إلى ذكر بعض الأحداث الهامة كحرب سنة 1967 «ولقد تحركت قواتنا المسلحة إلى حدودنا في سيناء وذلك لدفع العدو إلى توزيع قواته على الجبهة السورية والجبهة المصرية»[22]، أو استخدام الظروف الزمانية كقوله: «الدمعة الوحيدة... تتوه في الذقن الذي لم يُحلق منذ أربعين يوماً»[23] وكقول السارد أيضاً «صابرين أصبحت في الأسبوع الماضي حديث أهل العزبة»[24] أو أن يذكر السارد الشهر «في مثل هذه الأيام، شهر سبتمبر من كل عام»[25]، كما يلجأ إلى تحديد الفصل «أدرك (صفوت) بحواسه أن هذا الصيف سيكون صيف خطر»[26].

ورغم هذه المحاولات لبيان تداخل الأزمنة بالانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل مما قد يشي بحركية وتغير، يبقى الزمن في الريف زمن المألوف والرتابة والتكرار والقلق والاضطراب والاستقرار في

الضحالة: «دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»[27]. فهل قدر القرية أن تخضع وتستسلم لهذه الرتابة وتثبت على الرداءة؟ وإن كانت الحياة بالقرية «بطيئة قاسية تغتال الأماني وتحفظ الأحلام العذاب وتفرش زوايا النفوس برغبات مبهمة غامضة مثل غبشة المساء»[28]، فهل يعني هذا أن لا أمل في استفاقة أهلها؟

إن يوسف القعيد بإلحاحه على الرتابة والتكرار في الزمن يفضح هذه الظاهرة ويشهّر بها ويلفت انتباه المتقبّل الواعي والسياسي المسؤول إلى ضرورة الاهتمام بالقرية بإخراجها من غيبوبتها ومن اعتقاداتها الخاطئة في الأولياء الصالحين وفي قدرتهم بأنه كلما حدث في العزبة شيء، حرق زرع تقليع قطن، موت أحدهم.... كل هذا في اعتقادهم له سبب واحد، عدم إقامة المسجد الكبير، المقام العالي وليّ الله صاحب البركات[29].

فموقف يوسف القعيد من القرية - خاصة بإلحاحه على الرتابة والتكرار فيها - هو موقف الابن البار الذي يسعى إلى تسليط الأضواء على تقهقر القرية وتخلّف أهلها وواقعها المتردي فيقول: «بدأت نصوصي الأدبية بالاهتمام الخاص جداً بواقع القرية المصرية لأنني ابن القرية... ورواياتي كلها تتحدث عن القرية بقدر كبير من الحب ومن خلال شكل أدبي واقعي صرف بلا رومانسية حول تقديم واقع القرية المصرية»[30].

وهذا الهدف النبيل، والحنين إلى القرية - لدى يوسف القعيد - هما اللذان أفرزا طغيان الاسترجاع في الرواية، على أن للاستباق حظه من زمن «أخبار عزبة المنيسي».

والاستباق - حسب جينيت - عملية سردية تتمحور حول إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً[31].

فبعد الدفن «قد انطلقت (صابرين) في خبء الليالي... تعيد صنع

حياتها... تفعل الممكن تعانق المستحيل، وفي ليلة أخرى بدت ريّانة العود رطبة وكانت تنادي: أنت فين يا صفوت...»[32]، فانتقال السارد من يقين فردي وجماعي، إلى تساؤل أو شبه غيبوبة فردية وجماعية في زمن لانهائي، يجعل صابرين أسطورة، هو انتقال إلى زمن ممتد الأطراف، إلى زمن أبدي، فجعل السارد الحدث أولاً حدث التغيير المعكوس باهتزاز النفوس والعقول والإغراق في الإيمان بالأسطورة وتوهم الحلم حقيقة بما أن عبدالستار نفسه سيتصور المتمنى المستحيل حدثاً حقيقياً في الزمن الحاضر: عبدالستار يقف خلف مخزن التبن، فجأة يشاهد ما لا تصدقه عيناه، فرحاً بأكمله، غناء، طبولاً... العروسة صابرين... العريس هو صفوت المنيسي ابن الحاج الكبير»[33].

ولئن ترك عبدالستار العنان لوهمه وتصوراته فإن السارد يعيده من المستقبل المتوهم إلى الزمن الحاضر الملموس ليعبر عن استحالة تحقق هذا الحلم في الراهن وليلح على الرتابة والمألوف والمكرر، فإذا بـ «عبدالستار يجري نحو الفرح... والفرح يجري أمامه عابراً الترعة، الجسر، الحقول البعيدة يصعد الفرح في السماء يتلاشى في الفضاء الحزين»[34]. فالأمل الذي كان سيسوى فيه الغني بالفقير والقوي بالضعيف يتلاشى ويتبخر ليبقى منطق القوة والتحكم في كل شيء حتى في سير الزمن. ويكفي أن «يضغط (الحاج هبة الله عبدالجبار عبدالقوي المنيسي) على كتف (عبدالستار) ضغطة واحدة يفهم معناها»[35] حتى يترسخ الفوز للقوي وللغني باستمرار عبر الأزمنة إن لم يع الريفي حقوقه وضرورة المطالبة بها والاستماتة في الدفاع عنها لنيلها.

والاستباق بيّن في افتتاحية النص الروائي بما أنها تشير ولو بطريقة خفية وضمنية إلى التوجهات المتوقعة للأحداث، وقول السارد في الافتتاحية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»[36] يشي

بتحكم صاحبها في حياة الجميع. فـ «البيوت، الحارات، عيدان الحطب فوق السطوح، أبراج الحمام، دكان البقالة الوحيد، المصلّى، الدوّار، كلها ملك الحاج هبة الله المنيسي»[37]، فتحكم الحاج المنيسي في مصير القرية شبيه بتحكم السارد في النص الروائي تحكماً مطلقاً إذ هو الذي يسعى إلى فتح عالم الرواية - زمانياً ومكانياً وحدثياً - حتى يلجه معه المسرود له. وهو أيضاً من يختمها، فيغلق هذا العالم التخييلي «بتصفية حساب كل شخصية بنفس الطريقة التي بدأ بها في الافتتاح حيث يقدم لنا ثانية القرية والأشخاص بأسلوب تقريري إخباري»[38] يعلن به عن أمل في التغير باستخدامه للظرف الزماني «الغد» مقترناً بكان في صيغة المضارع ليدل التركيب بأكمله على التحول في المستقبل «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من اليوم من غير شك»[39]. وهذا الاستعمال يوحي بالتغير الذي سيطرأ على القرية وإن كان السارد قد مهّد له قبل ذلك بقليل بقوله: «خرج أهل العزبة من دائرة المكرور العادي، بدأ أهل العزبة يدركون أن هناك في العالم المحيط بهم أشياء كانت علاقتهم بها مقطوعة، بدأوا بعد قتل صابرين يدخلون في علاقات جديدة مع واقعهم اليومي... شملت نظرتهم إلى الأرض والعزبة والحاج هبة الله، موقفهم من أنفسهم هم كبشر، كأفراد يجمع بينهم وبين الحاج أنهم بشر آدميون»[40].

لقد لاحظنا مما تقدم ذكره أن الاسترجاع يرد - في أغلب الأحيان - بشكل غير معلن تمر خاطرة بذهن السارد أو الشخصية فيوضحها وتمكنه من استرجاع ذكرى أخيه. فتذكّر عبدالستار لصابرين أفضى به إلى استرجاع ذكريات ولادتها، فيوم عرسه...[41]. فما الغاية من هذه الاسترجاعات والاستباق أيضاً؟

إن لجوء السارد إلى هذه الاسترجاعات يعود إلى رغبته في إفادة المسرود له بما لديه من معلومات حول كل شخصية حتى يكون هو والمسرود

له في نفس المرتبة من العلم والمعرفة. وقد توخّى السارد هذه الطريقة أيضاً ليحمل المسرود له على أن يبرر نفسياً سقوط هذه الشخصيات في الخطيئة ليتعاطف معها ويفهمها حتى لا يتجنّى على الريف والريفيين ويتحامل عليهم دون وضع الريف في سياقه السياسي والاجتماعي.

ويمكّن الاسترجاع - من ناحية أخرى - من تبيّن المستوى الخطي للأحداث والمستوى الأول للقص، رغم ما ورد في هذه الرواية من تهشيم للزمن وتقطيع للسرد.

وقد أهّل الاسترجاع السارد للاستفادة من قدرته الفائقة على سبر أغوار النفس واستبطان الذات والبحث عن أخفى أحاسيسها الغامضة. وهذه طريقة من بين الطرق لتعرية الشخصية للمتلقي خاصة أن الحوار الثنائي متقلص جداً في هذا العمل الروائي. كما يشي الاسترجاع بميل المؤلف إلى أن يجعل بين الواقع والذات عند أبطاله خيوطاً كثيرة تساهم في توثيق الصلة بين الأبطال والسارد وبينهم جميعاً وبين المسرود له بما أنه له ضلع كبير في إبراز الدلالة التي ينطوي عليها النص.

أما الاستباق، فلئن كانت له وظيفة تنبيهية لما سيقع وتعليمية أيضاً فإنه يشد المتقبل للعمل الروائي ويرغّبه في الاستزادة ومواصلة التعرف على نهاية الرواية.

كما تتمثل الغاية من توخّي الاستباق - كظاهرة زمنية - في الخطاب الروائي في أنه يضبط مصير الشخصيات سلفاً ولعل قول السارد في بداية الرواية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»(42) يؤكد هذا المنحى.

ثم لا ننسى الإشارة إلى أن الاستباق - كظاهرة فنية من ظواهر الخطاب السردي - يشي بقدرة الكاتب الفنية على تنسيق روايته إذ ما من إشارة في البدء إلا ويتم استغلالها في بناء الرواية فنياً.

وتتعاضد الديمومة مع الاسترجاع والاستباق في بيان أهمية الزمان في هذه الرواية. فما مظاهر هذه الديمومة؟ وكيف كانت مسايرتها للسرد؟

1- 2 - الديمومة وحركة السرد:

لئن كانت أشكال أربعة تلخّص العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وهي الوقفة والمشهد والتلخيص والإضمار فإننا - من منطلق الرواية ومدى استجابتها لهذه الأشكال - سنقتصر في هذا الصدد على الوقفة والمشهد فحسب لندرة وجود الظاهرتين المتبقيتين في هذه الرواية وهما التلخيص والإضمار، وحتى في حالة وجودهما فإن السارد لم يوظفهما لخدمة البناء الفني في هذا العمل.

- **الوقفة أو الاستراحة**: تتمثل الوقفة في الوصف وفي كل ما من شأنه أن يوقف السرد القصصي كالتقارير الإدارية مثلاً تلك التي يبدأ بها التحقيق[43].

إن الوصف مبثوث في كامل الرواية ويتراوح في كل مطّرد مع السرد، إذ إن ذات الشخصية بما فيها من أحاسيس مرهفة تمتد في تمازج مع الفضاء الزماني والمكاني لتصبغه بصبغة الأسى والمعاناة والألم من ذلك أن ليل العزبة ليس ليل البوح والمناجاة والهمس بل هو ليل الألم والوحشة والتأسي لعبدالستار الذي فقد ابنته «رائحة الليل لا تحمل لعبدالستار سوى الخوف الغامض من المجهول، عندئذ يتحدد في أعماقه شعور بالرهبة»[44].

وهذا الوصف في الرواية يتجاوز وظيفة الجمالية، وظيفة إنارة الأحداث ليتحول إلى إنارة داخلية لعالم الشخصية، فتغدو الشخصية مرآة عاكسة لعالم الأشياء التي يحتويها وفق قانون الطبيعة. والشخصية

تتقاسم الحزن والألم والخوف مع الطبيعة التي أصبحت متنفساً لهذا الارتداد النفسي. وإذا بها هي أيضاً عوض أن تخفف فجيعة عبدالستار تذكّره بها «أدرك أن الليل رهيب وأنه يخافه ويخشاه، يعمل له ألف حساب، السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن، نظر إلى الترعة تحته أدرك أنه حزين»[45].

ويقف الوصف في «أخبار عزبة المنيسي» عند التفاصيل ويذكر الجزئيات الصغيرة ليدفع المتقبل إلى أن يُدخل العالم الخارجي في عالم الرواية التخييلي، فيشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا الخيال. ويصل الحرص على التفصيل بيوسف القعيد إلى ذكر ما يوجد في العزبة بدقائقه: «في عزبة الحاج هبة الله المنيسي مائة وسبعون فداناً من أخصب الأراضي،... في عزبة الحاج هبة الله المنيسي سراية رمادية اللون.... في العزبة تندة، تلفون - رقمه 18 نكلا العنب - وأربعة مصارف وترعة وعشر سواق وثلاثة عشر حماراً وركوبتان إحداهما حمارة ولود وأربعة ثيران... ووابور حرث وعشرة نوارج وسبعة محاريث، وأربع حارات ودكان»[46].

وفي هذه *الرواية أيضاً* يجد الكاتب في *الطبيعة* معيناً لا ينضب من القدرة على الإيحاء والخلط بينها وبين الأحاسيس. فبعد أن قتل الزناتي أخته صابرين كل شيء في نفسه متداخلاً فيلجأ الكاتب إلى إسقاط أحاسيس الزناتي على كل ما يحيط به «والليل من فوق العزبة سقف من العتمة، جدار سميك من الصمت. والصوات والكلمات والبكاء والحزن... والليل حزين حزن هَرِم عجوز والنجوم منطفئة والقمر مبتور الوجه»[47].

ونلمس في هذا الوصف ميل المؤلف إلى جعل الطبيعة تشاطر الجميع حزنهم، وهذا نوع من الإقرار بأهميتها في حياة الإنسان بصفة عامة وبالتالي يكون هذا الإقرار دعوة ضمنية إلى الحنوّ إلى الريف

بتوعية أهله والسعي إلى تخليصهم من جو الرتابة والمكرور والمألوف حتى لا يضطروا إلى مغادرته، كما فعل أبو الغيط خطيب صابرين.

فهل لهذا الوصف دلالات معينة في الرواية؟ إن تواتر حضور الوصف في الرواية القعيدية ليست له دلالات خاصة به فحسب بل للكيفية التي أورد بها هذا الوصف دلالاتها أيضاً لأن حضور حاسة البصر اكثر من غيرها مؤشر على طبيعة الوصف كأن يكون موضوعياً أو ذاتياً. ولعل الغلبة في هذه الرواية للوصف الذاتي أكثر من الموضوعي بما أن الوصف يصطبغ بما يعتور النفس من هموم وآلام ومعاناة: فالنجوم منطفئة والقمر مبتور الوجه والليل حزين[48] والسماء مساحة من السواد والصمت[49] و«السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن»[50].

أما اعتماد المؤلف على الاستقصاء في الوصف أو الإيحاء فيشي بما يربط السارد بالمسرود. فيلجأ السارد إلى الاستقصاء الذي يتم بتحليل الموصوف إلى جزئياته المكونة له ويتناولها في نظام برتبته وينتجعه كمنهج فني. ففي الافتتاحية – مثلاً – يصف السارد العزبة خارجياً[51] ذاكراً حدودها الجغرافية بكل دقة منتقلاً من العام إلى الخاص، ووصف كل ما ومَنْ في العزبة مسهباً في ذلك بذكر الأرقام «في العزبة تلفون رقمه 18... وأربعة مصارف وعشر سواق وأربعة ثيران...». فلِمَ هذا الاستقصاء؟

إن التوسل بالاستقصاء في الوصف يرتبط بوجهة نظر السارد أو الشخصية إزاء الموصوف رغبة في تبشيعه أو في تحسينه في نظر المتقبّل. فما غاية يوسف القعيد منه؟

إن غاية يوسف القعيد من الاستقصاء مزدوجة إذ يكمن فيها التبشيع من حيث تواصل ترسبات الماضي في محيط هذه العزبة. وهي

ترسبات متعددة المشارب، يتمثل أولها في الممارسات المتكئة على إدراك عامي للدين ومن ثم للوجود بأكمله. هذه الممارسات تعتد بالتجسيد أكثر من التجريد، فتستعيد الوسيط «وليّ الله صابح البركات»[52] الذي نفى الخطاب الديني الرسمي وجوده.

أما ثاني المشارب فيكمن في لفت النظر إلى الريف الذي بقي اقتصاده تقليدياً يرتكز على معدات قديمة بالية لا تكاد تفي بضرورات الريفيين - رغم كثرة المعدات المتعلقة بالأرض والتي أشار إليها هذا الاستقصاء.

ويساند المشربين المذكورين آنفاً مشرب ثالث يشي به هذا الاستقصاء، يتمثل في بيان الفوارق الاجتماعية السائدة في الريف - رغم زوال الإقطاع -. وهذه الفوارق تزداد استفحالاً مكرّسة الاستغلال والانتهازية وإثراء الفرد على حساب المجموعة. وبالتعرض لذلك فإن القعيد يشهّر بتكلس الوعي الاجتماعي والتخلف السائد في الريف المصري ويفضح هذه الممارسات.

ويساهم الاستقصاء أيضاً في الإيهام بالواقعي المستمد من الحياة اليومية للريف والريفيين.

ويتأرجح هذا الوصف - من ناحية أخرى - بين الجمود والحركية باستعمال السارد التمازج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في الوصف. وهذا التمازج يجعل الوصف يتجاوز مجرد كونه وصفاً ليصبح تفسيراً وتحليلاً بالمناوبة بين الفعل والحال مما يضفي حركية وحياة على الموصوف ويشعر المتقبل بتوقف الزمان القصصي وتواصل زمان الخطاب فتكون الوقفة، التي هي بطبعها سكون في القصة وحركة في الخطاب، خاصة عندما يكون للوصف وظيفة جمالية تزيينية - أحياناً -، وهذا لا نلمسه بكثرة في هذه الرواية، فيقول السارد واصفاً أهالي العزبة: «الغيطان في

هذا اليوم، خالية حتى من العواطف، في الصباح الباكر وتراب الأرض مبلل بقطرات الندى الباردة والبخار الأبيض يخرج من الأفواه مع الكلمات، يخرجون، كل منهم يلبس الجزمة أم أستك... يرتدون ملابس نظيفة»[53].

ويرد هذا الوصف - في معظم الأحيان - مختلطاً بالسرد. إذ «السرد يمكنه أن يوجد بمعزل عن الوصف ولكن تبعيته له لا تمنعه من أن يتبوأ المرتبة الأولى (من حيث بناء النص الروائي)»[54].

وانسياب السارد - أحياناً - وراء الوصف في مستوى الخطاب يعبر عن لذة تظهر بالإفاضة في القول. وفسح المجال للخيال أكثر وبعد عن الإيهام بالواقع. وهذا يؤدي علناً إلى التداخل بين الوصف والسرد ويحد من الأسلوب المشهدي بتقليص الحوار. فكيف ورد هذا الحوار؟ وما غائياته؟

- **المشهد**: يدعو المشهد ضرورة إلى غياب السارد وحضور الشخصية مباشرة في حوار مع نفسها أو مع الآخر وبالتالي يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة أو يكاد.

يرد الحوار - في «أخبار عزبة المنيسي» - باهتاً فالسارد لا يلجأ إليه إلا قليلاً حتى يهيمن الأسلوب البانورامي الذي يرتكز على السرد والوصف. وكثيراً ما يرد الحوار مختلطاً بالسرد كأن السارد يخاف من أن يُفلت زمان السرد من يده إذا ما منح للشخصيات فرصة للتحاور وإبداء الرأي.

حتى وإن مكّن هذه الشخصية من التلفظ فهو يستعيد حقه منها بطريقة أخرى أي بحضوره وراءها كصوت مطلق التصرف يتلفّظ عوضاً عنها بحيث يصعب التمييز بين تلفظ السارد وتلفظ الشخصية.

فبعد وصف سراي الحاج هبة الله المنيسي يرد القول في شكل حوار دون مطّة ودون إشارة إلى قائله: «سبحان من له الدوام يا عبدالستار»[55]، فتتوارد التأويلات: هل عبدالستار هو الذي يخاطب نفسه؟ أم السارد يعبر عن تعاطفه مع الشخصية بهذا القول؟

وتتعدد استعمالات هذا الحوار بهذه الطريقة المبهمة. فحديث أم أبي الغيط مع ابنها «وخسر سامح المنيسي كل شيء وكانت بداية الخسارات يا ولدي قلبه»[56] توضع بعده مطّة في بداية السطر معلنة عن القول الموالي: «يا عم دا اتجوزها»، لكن لا وضوح لقائل هذه الجملة.

ورغم ما ينتاب المتلقي من بعض الغموض في تمييز المتلفظ أحياناً فإن السارد يلجأ إلى استعمال الحوار الثنائي مفرطاً في جنب السرد - وإن كان ذلك بقلّة - متوسلاً بأدوات كمعلنات للقول، باستخدامه لفعل «قال» والإشارة إلى القائل ضمن المقطع السردي الذي يسبق عادة الحوار: قال الحاج هبة الله المنيسي[57]، عندئذ فقط يرد الكاتب[58]. وغالباً ما يكون الحوار من طرف واحد يتكلم والآخر يستمع إليه دون أن يبادله القول: السلام عليكم (لا يرد عليه الكاتب)[59]. وفي هذا الحوار الثنائي يختصر الكلام في جملة أو جملتين دون إطالة تستغل في توافه الأمور كالتسليم أو التذكير بالمغفرة أو السؤال عن دور أحدهم في الحصول على الماء: «هل فاضل قد إيه على دور المية ما بيجي؟»[60].

وما تقلّص الحوار الثنائي - في أغلب الأحيان - إلا دليل على انتفاء الوعي الحقيقي لأن الشخصيات لا تتواجه ولا تُوضع في مواضع الجدل والتفاعل والنقاش وتبادل الآراء إذ لا اختيار لها بين ممكنات في حياتها اليومية، بل «ثمة درب واحد تُدفع إلى السير فيه»[61]، وهو درب الخضوع والطاعة. ونرى هذه الشخصيات في أكثر المواقف تحفيزاً

للحوار والسؤال - كحمل صابرين وموتها - تتخاذل عن وضع ما يصيبها موضع النقاش فيظل وعيها متكلّساً عاجزاً عن التفاعل مع معضلات حياتها فتلوذ كل شخصية بداخلها للصمت، متقوقعة داخل همومها منكفئة على نفسها لائذة بحوار الأنا مع نفسها في حوار باطني ذاتي تتوجه به الشخصية إلى عقلها الباطن وقلبها متحرّجة من الجهر به بسبب المواضعات الاجتماعية والأخلاقية لأهل الريف وبسبب الاعتقاد الجازم بأن كل شيء يسير كما قدّر له و"كما هو مرسوم له»[62]. فكيف جاء هذا الحوار الباطني والذاتي؟ إن زاوية النظر في أغلب الحوارات الداخلية النثرية المتماسكة ذاتية تتيح للمتقبّل أن يرى المتحدث ويسمعه في سره وعلانيته، فـ «تبدو الأصوات المكتوبة بشكل حوارات داخلية شروخاً للتنفير في حيطان الكبت المحاصرة لروح الترقّب بين الناس»[63].

ويمثل الحوار الداخلي كوّة ننظر - خلسة - من خلالها إلى الشخصية التي تتجاذبها القوى المتعاكسة. وهو السبيل الوحيد إلى إبراز هذا الصراع إلى الخارج دون تدخل الآخرين.

فيحاور البطل ذاته ويجادل نفسه ويرد على لسانها ويعبر عن رغباتها ويصوّر أهواءها، فيعظها ويؤنبها أو يشتمها ويحتقرها ويؤيدها ويعطف عليها. وحوار بهذا الشكل هو بمثابة المتنفس للشخصية المكبوتة بشتى مظاهر الكبت. فهو يمنحها الإحساس بحرية داخلية وبغيبة الرقيب المانع والمقيد لهذا الإحساس بما يدفع البطل إلى المكاشفة. وهذه الهواجس الدائرة على لسانه هي التي تمكننا من فهم تصرفاته. ففقدان الشخصية الحرية الخارجية المتواضع عليها واكتسابها حرية داخلية يخلق فيها نوعاً من التوازن النسبي والظرفي يمكنها من التواصل والاستمرار حتى وإن كان ذلك في حيز من التردي المقيت.

ولئن حمل يوسف القعيد شخصيات روايته على التحاور الداخلي فليخفف عنها وطأة الضغط وقوة التسلط والسلطة: «أحس عبدالستار بالضيق... همس لنفسه: معلهش يا أدهم بكرة تتعدّل»[64]. وكلما أحاطت المصائب بعبدالستار ارتد إلى نفسه يبحث فيها عن معين: «همس لنفسه: الستر يارب»[65]. وعندما تخطئ صابرين تنكفئ على ذاتها تعاتبها «ليه كدا.... وأبو الغيط (خطيبها) ذنبه إيه؟»[66].

ولئن قام هذا الحوار الباطني بمهمة تعويضية لدى الشخصية التي تستبدل بالحرية «الحلم» حرية داخلية لا رقابة عليها تنفلت من زمام السلطة ومن قيود العادات والتقاليد البالية، فإن السارد قد فضّله على الحوار الثنائي حتى تكون الغاية من ندرته - مقارنة بالسرد - هي تمكين الأنا الساردة من الهيمنة على غيرها من الشخصيات التخييلية، وهذا يعود إلى رغبة السارد كممثل للكاتب في أن يمنحه نفسه الفرصة للتأثير في المتقبّل وتوكيد سيادة الباث عليه وتبليغه مرامي الكاتب من كتابة نصه الروائي بطريقة فنية خاصة به.

ولئن عثر الخطاب السردي على توازنه الزمني في «المشهد» من خلال الحوار سواء أكان ثنائياً أم باطنياً، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، فإنه سيفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمني وهو عنصر التواتر. فما هي مجالاته؟ ولم وظّف في هذا النص؟

3-I - التواتر:

في هذا العنصر الأخير من البناء الزمني، يبحث الدارس عن نسب التكرار ما بين الخطاب والقصة، وهي أن يروي السارد مرة ما حدث مرة واحدة أو أن يروي مرات ما حدث مرات، وهذا ما يسمى بالسرد

المفرد[67]، أو أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فيكون السرد مكرراً. أما ثالث الأصناف فهو السرد المؤلف أي أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

- **السرد المؤلف**: إن اعتماد يوسف القعيد هذا النوع من السرد في «أخبار عزبة المنيسي» جعله يخرج عما هو مألوف لدى الكتّاب الآخرين ممن يستخدمون السرد المفرد أكثر من غيره، والأمثلة على ذلك كثيرة كقوله: «في مثل هذه اللحظة من كل يوم، يقف عبدالستار على الجسر»[68] أو قوله: «الراديو يجمعهم في مثل هذا الوقت من كل ليلة»[69]، أو «يخرج الناس - هنا - من دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»[70] أو «خرج عبدالستار إلى مكتب المعاون كي يسلمه البندقية، كما يفعل في صباح كل يوم[71].. إن استعراضنا لهذه الأمثلة يحيلنا إلى أن أوضح الوسائل التي يعبر بها السارد عن هذه الظاهرة هي استعماله الأفعال في سياق التعبير عن معاودة الحدث مرات في حين أن حدث التلفّظ لم يحصل إلا مرة واحدة. فما المقصد من استخدام هذه الظاهرة في السرد؟

إن تعدد هذه الظاهرة وتكررها من بداية الرواية إلى نهايتها يوحي بهذه الرتابة في الريف، فكل شيء يعيد نفسه حتى وإن تتالت الأزمان. ويصبح العيش في الريف وكل ما يحدث فيه من باب القدر الذي يرزح تحت وطأته الريفيون. ويؤكد السارد هذا الأمر على لسان صابرين ومن خلال ما حدث لها فيقول: «شيء واحد كانت صابرين تدركه... تدرك أنه تحت السطح من تفكيرها، تحت قشرة الوعي الرقيقة يرقد ذلك اليقين الغامض بأن الذنب ليس ذنبها... ذا المكتوب»[72].

ولم يقتصر الروائي - في إقامة عمله فنياً - على السرد المؤلَّف كظاهرة متفشية في النص بأكمله مكّنته من التعبير عن الرتابة والتخلف في الريف المصري، بل إنه قد استخدم أيضاً السرد المفرد والمفرد المكرر لأنه رأى فيهما سبيلاً لتبليغ بعض من مقاصده التي سنتبيّنها في إبّانها.

ب - **السرد المفرد والمفرد المكرر**: يتم في هذا الصنف من السرد التوازي بين القصة والخطاب ويرد بوقوع الحدث مرة وروايته مرة كذلك أو بوقوعه مرات وروايته مرات. وقد استخدمه يوسف القعيد عند ذكره لزواج عبدالستار من ستّهم أم صابرين كما ذكره عند طلب أبي الغيط يد صابرين من عائلتها. ورواية الحدثين مرة واحدة لوقوعهما مرة واحدة يشي بتماثل بين الواقع والخيال، فيتبنى السارد إيهام المسرود له بأنه قد انتقل به من الخيال إلى الواقع ليبين له القدرة على التحكم في المتقبّل والهيمنة عليه، فيلعب معه لعبته الفنية ويتوسل بوسائل فن السرد ليعيد المتقبّل ثانية إلى الخيال.

أما رواية مرات ما يقع بكثرة، فأمثلتها كثيرة في «أخبار عزبة المنيسي»، كتعامل عبدالستار مع الباشكاتب[73] أو الحديث عن السمر الريفي كقوله: «يواصلون حكاياهم الحزينة»[74] وغير هذين المثالين مبثوث في الرواية[75]. وهذا أيضاً مما يساهم في الترابط الكامل بين الواقعي والخيالي الذي هو ركيزة كل رواية مهما حاولت نقل الواقع.

أما ما غلب على الرواية أكثر من غيره - فلا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من ذكر هذا الحدث - حدث موت صابرين -، فهو السرد المكرر. فكيف تجسّد في الرواية؟

ج - السرد المكرر: إن غلبة هذا السرد في النص الروائي تمثلت في إعادة السارد حدث موت صابرين بأشكال مختلفة. فيذكرها في الإشارة من مركز إيتاي البارود إلى المفتش «يرجى التكرم بالإفادة عن سبب وفاة المدعوة صابرين عبدالستار»[76]، كما يشير إليها ضمنياً أي تلميحاً «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»[77] أو يتعرض إليها من خلال قول يرد على لسان الشخصيات: «ربنا يرحمها»[78].

فما سبب ذكر حدوث الموت عدة مرات في الرواية في حين أنه لم يقع إلا مرة واحدة؟ فكل الصفحات قد تعرضت إلى وفاة صابرين وكان ذلك بأشكال مختلفة في الاسترجاع والاستباق والحديث اليومي والتقارير الإدارية، إلخ.

إن استعراض هذا الحدث يدل على أهميته في الرواية. وتكمن هذه الأهمية في إبراز العديد من الأمور منها - أولاً - أن هذه الحادثة قد قطعت الرتابة السائدة في الريف بلفت انتباه الجميع وتحريك سواكنهم «العزبة الآن (بعد هذا الحادث) بعد أن كانت تتثاءب على الجسر الطويل والحقول البعيدة، تُفيق، تضحك، تبتسم»[79]. وقد أشعرت الناس - ثانياً - بضرورة التعاون والتكتل لمواجهة المصائب «صبيحة أن ماتت صابرين أحس كل فرد أن المصيبة تمسه شخصياً بشكل مباشر»[80]، وموت صابرين - ثالثاً - بعث الأمل في النفوس من جديد حتى في الكاتب نفسه بما أنه يختم نصه الروائي ببذرة تفاؤل وأمل وثقة في تطوير الريف وتغييره: «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من اليوم من غير شك»[81].

ولئن اهتممنا بالزمن الروائي وبيّنا الفرق بين زمنيْ الحكاية والخطاب ولمسنا ما كان من خرق له ومن تداخل للأزمنة ودرسنا النظام والديمومة

والتواتر كمظاهر جسّدت الاختلاف بين الطرفين (الخطاب والحكاية)، فهناك عنصر آخر يساهم في هذا الخرق الزمني هو بنية الحكاية نفسها. فكيف كانت هذه البنية؟

I-4 - بنية الحكاية:

تجسّد هذا الخرق الزمني في بنية الحكاية نفسها وذلك بوجود حكاية فرعية على هامش الحكاية الأصلية، مما فرض توقّف القصة الأولى بعض الشيء وامتداداً في الخطاب دون أن يؤدي هذا إلى اختلاف في الصوت، إذ يبقى الراوي في «أخبار عزبة المنيسي» هو السارد أيضاً للحكاية الفرعية. فالسارد إذاً قد بنى النص على التضمين: حكاية متضمنة تكون الرحم وحكاية مضمَّنة تمثل الفرع. وقد تم ذلك عند ظهور شخصية صفوت المنيسي بتوقف السارد عن السرد الأصلي ليتواصل السرد بقصة صفوت مع الدراية ومع حبه لإلهام. فظهور الشخصية الجديدة هو الذي أدى حتماً إلى توقف السرد الأولي. وقد أثبت ذلك تودوروف بقوله: «إن ظهور شخصية جديدة يؤدي إلى قطع الحكاية السالفة لتقدّم لنا حكاية جديدة تشرح علة وجود الشخصية الجديدة»[82].

ووجود هذا التضمين يستغله السارد لهدفين. يتمثل أولهما في تقديم تبريرات تساهم في تطور الأحداث في الحكاية الأم. أما ثاني الهدفين فيتصل بالناحية الفنية، إذ التوقف عن سرد أولي إلى سرد ثانوي له دوره في تقطيع السرد وتهشيم الزمن.

ويفرض هدف ثالث نفسه فيكون باستخلاص العبرة من محاولة الانعتاق والخروج عن المنظومة الريفية خروجاً فردياً دون إعداد مسبق واستعداد نفسي، فتؤول محاولته إلى الفشل الذريع في الدراسة والحب.

وقد أبرز السرد في هذه الرواية أن التعالق بين الحكاية المضمَّنة

والحكاية المتضمِّنة هو تعلق السبب بالنتيجة. وهكذا يوضح السرد - بخرقه للزمن - أن سبب موت صابرين هو - بطريقة غير مباشرة - فشل صفوت المنيسي في حياته (الدراسة والحب والاندماج في المجتمع الريفي).

ولئن عاينّا أهم تجليات الزمن في رواية «أخبار عزبة المنيسي» معتمدين في ذلك على روافده من نظام وديمومة وتواتر وبنية للحكاية، فإن الخطاب السردي لا يكتمل إلا بالتعرض على ظاهرتين أخريين بهما يكتمل نصابه وهما الصيغة والصوت. ففيم تجسدت هذه الصيغة؟

II - صيغة الحكاية:

إن ما يسترعي انتباهنا في هذه الرواية هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر. فللأخبار الذي يقوم به السرد ويلجأ إليه السارد درجات مختلفة. فهو يمنح تفاصيل متعددة أو يحجبها. وهو يُعلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا كله يجعل السارد على مسافة معينة مما يسرد. وقد يتوخّى الانتقائية فيما يقدمه من معلومات حسب ما يرتئيه وحسب ما يدعم موقف شخصية على حساب أخرى. ولن يتم ذلك إلا بتبنيه «وجهة نظرها».

والمسافة ووجهة النظر المذكورتان آنفاً هما عضدا ما يسميه جيرار جينيت الصيغة (mode)[83]. ومن منطلق تقسيم الحكاية - باعتبار عملية التلفظ - إلى حكاية الأفعال وحكاية الأقوال فإن حكاية الأفعال هي إيهام بالمحاكاة عن طريق اللفظ لما هو غير لفظي ويضطلع السارد بإنجاز هذه المهمة. أما حكاية الأقوال فتفترض محاكاة الأقوال الصادرة عن الفاعل مباشرة في النص الروائي. ومن ثمة تم نعت الخطاب الذي ينقل تلفظ الفاعل بالخطاب المنقول - discours rapporté أما الخطاب

الذي يرد على لسان الفاعل وينقله لنا السارد بطريقته الخاصة دون نسبته مباشرة إلى صاحبه فيسمى الخطاب غير المباشر – discours indirect.

II-1 – الخطاب المسرود:

لقط طغى الخطاب المسرود في هذا النص على غيره من الخطابات. فالسارد دائم الحضور ومهيمن ونادراً ما يفسح المجال للشخصيات. وإن ترك لبعضها الفرصة في التلفّظ فإنه يقيم بينها وبين الطرف الثاني حواراً قيماً أحادياً تكون فيه شخصية تتحدث أو تسأل والأخرى لا تبادلها الحديث بل تستمع إليها. فيكتفي السارد بمطّة واحدة تحيل على القائل فحسب وأحياناً أخرى ينقل كلام الشخصية أو الشخصيات إلى لغته الخاصة أي ينقل التلفظ من الخطاب المنقول إلى المسرود كقوله: «يتحدثون بصوت هامس، يحكون يقولون ما يثقل الفؤاد بالهموم»[84]

ويتوسل السارد لنقل كلام الشخصية إلى كلامه الخاص بالعديد من الوسائل اللغوية كإسناد بعض الأفعال إلى نائب الفاعل لتجنب الصيغة المباشرة في قوله مثلاً: «قيل إنه ذهب إلى بلاد الحجاز أكثر من مرة»[85] أو يقال في العزبة «إن المالك الحقيقي لهذا الفرن هو زوجته الحاجة أم صفوت»[86] وقد يورد السارد قولاً متداولاً ويعرفه الجميع بلسانه متبنياً القول ومحتواه للدلالة على بعض الاعتقادات الراسخة في الريف «الضحك الكثير في حياتهم يعني أن مصيبة ستحدث لهم»[87] وقوله أيضاً «من يمت في هذا اليوم فهو من الصالحين»[88]. ويصل تدخل السارد إلى حد استبطان نفسية الشخصية وإيراد ما تبوح به لنفسها على لسانه هو مثل قوله متحدثاً عن عبدالستار مستبراً غوره: «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم لن يرى بسمتها»[89]

والسارد يتنصّت على هذه الشخصيات التي لا يمكنها أن تخفي أي شيء عنه فهو يلاحقها حتى في همسها «يهمسن بكلمات تحمرّ لها

الوجوه خجلاً»[90] ولئن لم يذكر السارد هذه الكلمات فليحافظ على علاقته بالمتلقي رغم علمه بها الذي يتضح باستخدامه لفعل «تحمر» وللتمييز «خجلاً». هذا العلم بمحتوى الحديث يلوح لنا كذلك في قوله «كانت الكلمات تنزلق من فمه لا تترك وراءها أثراً ما»[91]. أو قوله «أمه تحكي اللحظات الأخيرة من حياة صابرين»[92].

إن السارد بنقله الخطاب المنقول إلى الخطاب المسرود قد قصد عدم الإطالة لأن المشهد المرتكز على الحوار والكلام المنطوق والمباشر يستغرق وقتاً أكثر ومساحة نصية أطول. ومن منطلق تثبيت السارد بالسرد وخدمة لهدف الكاتب في إبراز تكلس العقلية الريفية، فإن الاقتضاب بدا ضرورة لا مناص منها ولو كان ذلك على حساب كبت بعض الأصوات.

وكل هذه الاستعمالات المذكورة آنفاً تثبت عملية نقل الخطاب من الصيغة المباشرة إلى الصيغة المسرودة بتلخيص السارد قول الشخصيات وهذا يعني أن هناك كلاماً كثيراً قد قيل لا يعلمه المتلقي ولن يعلمه في حين يعلمه السارد تمام العلم ولم يقدم منه إلا ما انتقاه. فاختزاله للقول يعني أنه قد جنّب المتلقي مؤونة التأويل كما يعني أيضاً سعيه إلى الإيهام بمحاكاة ما دار أمام السارد من مشهد تمثيلي جماعي اشترك فيه الواحد تلو الآخر بالقول مدلياً كلّ بدلوه مبدياً وجهة نظر لم يشأ السارد تقديمها لأنه رأى أن لا طائل من وراء ذكرها. ولن يقف تدخل السارد عند هذا الحد بل سيقوم بإدماج تلفظ الشخصية في تلفظه باستعماله للأسلوب غير المباشر.

II-2 - الأسلوب غير المباشر:

يحاول السارد أن يحافظ على تلفظ الشخصيات بتوخّيه الأسلوب غير المباشر ضارباً بذلك عصفورين بحجر واحد، فلا يفرّط في السرد وفي

الآن نفسه لا يترك العنان للشخصية في حرية التلفظ. ويتوسل - عندئذ - ببعض العلامات اللغوية (ضمير الغائب) والأسلوبية (الأسلوب غير المباشر) كقوله: «بيد أنها في لحظات الصفاء والحب تقول له يا ستورة»[93] أو «قال إنه من دميسنا وإن فراشه كالقبر وإنه يحب أمه وإنه يحكي لها كل شيء»[94] وقوله: «يقولون هنا إن البنت تطلع لأمها وإن الحاج هبة الله المنيسي قد يمتلك كل شيء حتى العلاقات بين الناس ولكنه...»[95]. وهكذا يتمكن السارد من الاستئثار بالكلمة وعدم إحالتها مباشرة إلى غيره، فيختزل مثلاً أقوال أهل الريف عن صابرين باستخدامه لفعل «يقولون» وتجنبه لذكر القول: «ويقولون... إن الستر نعمة من الله على عباده وإنما (صابرين) تستحق ما حدث لها»[96].

ولئن أدمجت هذه الأقوال ضمن هذا الصنف فلأنها تؤخذ - في هذا المواضع - على أساس كونها فعلاً أكثر من كونها مقول القول. فيبدو القول - آنئذ - واضحاً في ذهن المتلقي الذي يسمع السارد يتكلم ويعلم في الوقت نفسه أن الشخصية تتكلم أيضاً. وهذا الأسلوب في الخطاب يبلّغ أكثر ما يمكن من المعلومات للمتلقي في أقل ما يمكن من المساحة النصية.

واستعمال هذا الخطاب يخفف من وطأة الحضور الكلي للسارد لأن الخطاب نفسه يجمع خطاب السارد وخطاب الشخصية معاً.

وتشبّث السارد بالسرد لم يمنعه من التفريط أحياناً فيه ليُفسح المجال إلى الشخصية كي تتحدث، فيظهر - عندئذ - الخطاب المنقول.

II-3 - الخطاب المنقول:

يكون ظهور الخطاب المنقول بشكلين. يتمثل أحدهما في فسح

المجال لتلفظ الشخصية أي: الخطاب المباشر. أما الشكل الثاني فيعتمد على نقل حديث الشخصية إلى نفسها.

إن الشكل الحواري للخطاب المنقول غير مكثّف في «أخبار عزبة المنيسي». وهو غير ذي أهمية كبرى في سير الحكاية، ولكنه قد ورد في سياقه العادي والمألوف، وهذا أمر قد تعوّده المتلقي ولا يتلبّس بالغموض بالنسبة إليه بل يساعده على فهم طباع بعض الشخصيات وتصرفاتها[97]. ولكن ما لم يتعوّده المتلقي هو إيراد هذا الخطاب المنقول أثناء الاسترجاع أو التذكّر، فقد أعطيت فيه الفرصة للشخصية - رغم الفارق الزمني - لتتلفّظ مباشرة - وإن ندر استعمال هذه الطريقة في السرد عامة.

وتلجأ الشخصية إلى استخدام هذا الخطاب في الاسترجاعات لتحمل إلى المسرود له بعض المعلومات التي قد يحتاجها لفهم انتظام أحداث الرواية وشد الخيط الأساسي في تركيب الرواية زمنياً وحدثياً، من ذلك قول عبدالستار عند ولادة صابرين:

قالت له الداية: مبروك بنت تسميها إيه؟

فكّرت قليلاً، رفعت رأسي: نسمّيها صابرين[98].

فما ذكره عبدالستار بلسانه لم يشأ السارد - مخالفاً في ذلك ما اعتاده وما سنّه في لعبته الفنية - أن ينسبه إلى ملفوظه الخاص وإنما حاول إيراده على علاّته إيهاماً منه بما هو واقعي وتكسيراً لرتابة السرد وتقليصاً لهيمنته الكلية على النص الروائي.

ويمتزج هذا الخطاب المنقول بالسرد ويتداخل معه أحياناً كثيرة[99].

ورغم تفشي هذا الحوار - سواء العادي منه أو ذاك الذي يكون عن طريق الاسترجاع - فإن السارد كممثل للكاتب، لم يستغله ليُحمّله آراءه

أو افكاراً تعبر عن توجهه الإيديولوجي لأن الشخصيات ريفية وساذجة وغير واعية، فكيف له أن يحمّلها ما لا طاقة لها بحمله فكرياً وعملياً؟

وقد خلا هذا الخطاب - في أغلب الأحيان - من معلنات القول لخلق الإحساس بالمفاجأة والدهشة لشد المتلقي ولتجسيد ما يصبو إليه السارد من إيهام بما هو واقعي. وغالباً ما يرد هذا الخطاب مقتضباً يتخلله كلام السارد. وهذا يشي بحرج السارد من إعطاء الشخصية مطلق الحرية في الكلام، لذلك كلّما سنحت له الفرصة لافتكاك الكلمة انقض عليها دون مراعاة لا للمتلقي ولا لمستلزمات الفن القصصي الحديث.

ويعتمد السارد في نقل حديث الشخصية إلى نفسها على بعض العبارات من قبيل قال لنفسه، تساءل - حدّث نفسه، إلخ فيقول السارد مقدّما قول الشخصية بحذافيره: «همس لنفسه: معلهش يا أدهم بكرة تتعدّل»[100]. وهذا ما يطلق عليه دي جردان: المناجاة الداخلية التي هي «خطاب تعبر به شخصية عن آرائها الأكثر حميمية والأكثر قرباً من اللاوعي قبل أي تنظيم منطقي أي في حالتها الناشئة، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة من شأنها أن تعطي انطباعاً بكل غاد أو بكل وارد»[101]. وقد يرد هذا الخطاب دون معلنات القول، وأفضل ما يمثله في الرواية مناجاة عبدالستار الدائمة لصورة الأدهم المعلّقة على الحائط والممثلة للبطولة - حسب اعتقاده -، فيقول: «أين أيام الأدهم (ناظراً إلى الصورة)[102] أو مناجاة لطيف ابنته بعد موتها: «لو كان بإيدي؟ لكن معلهش يا صابرين»[103] أو مناجاة عبدالستار لله: «يا أرحم الراحمين، فين رحمتك؟»[104].

وقد تمكّنت الشخصية بهذا النوع من الخطاب المنقول أن تفك الحصار عن نفسها محاولة خلق طرف ثان يستمع إلى معاناتها وألمها دون تدخّل مباشر أو لوم.

وقد توسل هذا الخطاب بظاهرة بلاغية هامة هي الالتفات بتغيير ضمير المخاطب إلى الغائب وهذا يعكس طفرة للاوعي الذي طفا على السطح: «أنا أقتل ابنتي صابرين... أنا أفعلها؟ عبدالستار يقتل ابنته؟ عبدالستار يغسل عاره بيديه دون علم أحد؟ رجل ولا كل الرجال»[105] وهذا الخطاب ينم عن تمزّق داخلي دفع بالشخصية - من هول العصبية - إلى الانشطار نصفين: نصف يطمح إلى بطولة وهمية ونصف عاجز تمام العجز عن أي فعل مهما كان نوعه، فترغب الشخصية في التخلص منه لكنها تبوء بالفشل فتبقى شخصية متأزمة متقوقعة على نفسها متأوهة ومتألمة في صمت رهيب فتلجأ إلى المناجاة الداخلية علّها تخفف وطأة ما أصابها. ويبدو هذا الخطاب بمثابة حديث بين طرفين - وهو ليس كذلك - هما الشخصية والصوت الذي يعتبر تجسيداً لأفكار الشخصية بصوت مرتفع.

ويرد الخطاب المنقول في شكل استفسارات تُطرح دون مبرر ثم لا يُعلم لمن وُجّه هذا السؤال. أهو موجّه للمتقبل أم إلى السارد أم لهما معاً؟ ومن وجّهه؟

وتبدو الإجابة عن هذه الأسئلة عسيرة وتكاد تكون متعذّرة بيد أن للالتباس الذي تحدثه دوراً أساسياً في الإيهام بما هو تخييلي والابتعاد عما هو واقعي كهذا القول: «أين الأيام الخوالي؟... رجال حقيقيون؟ ولكن أين هم؟»[106]. فيظهر هذا الملفوظ في ذهن المتلقي من قبيل المناجاة الداخلية أو هوس اللاوعي، بيد أن غياب الشخصية ووجود السارد - رغم انقطاع في سير الخطاب المسرود باستخدام الأسلوب الإنشائي - يمكن أن يُدمج هذا الخطاب من ناحية ضمن الخطاب المنقول بما أن التلفظ ليس للسارد، وأن يُحفز - من جهة ثانية - ضمن الأسلوب غير المباشر الحر. ولهذا الاستعمال فضيلة قطع رتابة السرد بما

أنه لا يحسب له ولا عليه، إذ يكتنفه الغموض. وبه تتم المراوحة بين ما هو واقعي وما تخييلي.

ولئن توخّى يوسف القعيد التنويع في أساليب الخطاب من مسرود وغير مباشر ومنقول فلأن له غاية يطمح إلى بلوغها وهي أن يُقيم بهذه الأساليب سخرية هادفة، فما هي ظواهرها فنياً؟

II-4 - السخرية:

تقتصر السخرية - في هذه الرواية - على كيفية تناول الكاتب قول آخر أو موقفه أو رأيه بالتشويه والمبالغة لفتاً للنظر. وتقليلاً لشأنه أو استنهاضاً لهمته. ويرى باختين أنه يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير أو طريقة اجتماعية نموذجية أو شخصية من حيث رؤيتها أو كلامها أو تفكيرها[107].

وقد اعتمد يوسف القعيد هذا المنهج في إقامته سخرية تشي بطموحه إلى تقويم ما انزاح عن الصواب في الريف وما شابته شوائب العادات والتقاليد إلى حد يبعث على السخرية. فيفضح كل هذه الممارسات المتوارثة. وربط عبدالستار بين قلب الجلابية وزوال الكرب: «عدّلت الجلابية وكنت قد لبستها مقلوبة حتى يزول الكرب ويأتي الفرج»[108] يدخله يوسف القعيد ضمن هذه السخرية التي كثيراً ما يعوّل فيها السارد على فطنة المسرود له للوصول - عبر انتقاد هذه السلبيات - إلى إيجابيات مقصودة لذاتها كحفز الهمم على التخلص منها ولفت الأنظار إلى ضرورة تجاوزها. والسخرية وسيلة فاعلة للإقناع، لأنها تذهب أبعد من اللغة. فهي تلعب دوراً أساسياً في فضح الواقع الريفي وإدانة نمطية الحياة على جميع المستويات لأن الريفي مستلب الحقوق، مقزّم نتيجة المواضعات الاجتماعية التي تتحكم في بنية المجتمع الريفي وهيكلته.

وهو مقموع ومهمّش سياسياً لتكريس الهوة العميقة بين أهل الريف وبين الإدارة المركزية التي تعتمد الانتخاب الصوري بما أن أغلب المنتخبين الريفيين لا يفقهون من الانتخاب إلا كونه يوم عطلة[109]. وتواصلاً مع هذه السخرية، يلجأ السارد إلى استخدام الأسطورة، أسطورة الأدهم بما يُسنده إليه من بطولات. ولكنه - في هذه الرواية - لم يمجّد الأدهم ولم يُحطه بالتكريم كما حاول أن يفعل ذلك عبدالستار، بل وظّف صورة الأدهم لإبراز المأساة التي تعيشها القرية وللإلحاح عليها جاعلاً الأدهم يعيش مأساة أيضاً. فمأساته مع الزمان تنتهي بتلاشيه في المكان وضياعه في عناصر الأشياء المشكلة للفضاء المكاني. والدهر يتكفّل بتهميش الأدهم الأسطورة ليجعله مجرد صورة على الحائط، تقادم عهدها وتآكلت جوانبها: «صورة الأدهم تاهت معالمها بفعل تساقط البياض من الحائط»[110]. وبالتالي فقد ذهب الدهر بهيبته ووقاره. وتآكل الصورة واصفرارها وتركها للزمن ينهشها هو رثاء للفتوة والرجولة بفعل تطور الزمن.

ويبدو - عندئذ - أن استخدام يوسف القعيد للأسطورة لا يخرج عن مجمل الإدانات للواقع الاجتماعي بكافة أبعاده.

وتدخل ضمن السخرية الهادفة في الخطاب رمزية بعض الأسماء كاسم أخ صابرين وابن عبدالستار الزناتي. ولئن كان هذا الاسم يوحي - في الذاكرة الجماعية - بالبطولة والقدرة والبقاء في الزمن، فإن ما أوكله السارد إليه للقيام به أي دور تنقية العرض من الدنس بقتل أخته، لا يكرّس هذه البطولة بل يكرّس تكلّس الذهن وعدم الوعي.

كما يمكن أن يكون التقابل بين المرتقب والحقيقة الأصلية على أرض الواقع مدعاة إلى السخرية مثال ذلك ما توهّمه صفوت من أن «المدام» (التي حدّثته عنها إلهام) «مديرة لأحد الأعمال»[111] فإذا به يُصدم

بتداعي تصوّره عندما قالت له «المدام»: «إذا كنت تريدها لمدة ليلة كاملة فادفع ثلاثة جنيهات»[112]

ويبدو أن توسل السارد بهذا الأسلوب هو أقرب وأنجع في إصابة الهدف مما لو كان الخطاب جدياً إذ بذلك يلفت انتباه المتلقي ويثير دهشته، دهشة تحث على الإنصات بتروٍ وهكذا تكون وظيفة السخرية تنبيهية تأثيرية يلجأ إليها السارد كلما رام بلوغ هدفه وهو تشجيع المتلقي على استيعاب ملفوظ الرواية.

ومما يمكن أن يدرج ضمن هذه السخرية هو اقتحام الكاتب عالم السارد القصصي لأن قطع مهمة السارد بتدخّله المباشر لمخاطبة المتقبّل يفسد على القارئ لذة القراءة ويؤكد له أن السارد ليس إلا لعبة فنية في يد الكاتب يتحكّم فيه كيفما يشاء ويملي عليه طريقته ومنهجه في تسيير القص ويستخدمه أحياناً لبث إيديولوجيته، رغم كون الكاتب يختفي بعد ذلك ليعيد الكلمة إليه من جديد.

فهذا الاختفاء والتجلي لدى الكاتب هما مظهر من مظاهر التهكم الذي يترسّخ أكثر عندما يأخذ الكاتب الكلمة ليبرز علمه بأشياء يجهلها السارد والمتلقي مثل حديثه في بداية الرواية عن نظام «العزب»: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... وهي ضيعة خاصة... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظّم في سنة 1913»[113]

والسخرية هي - كآلية من آليات التبليغ - أقرب إلى النفس والتأثير ولفت النظر إلى أهمية الريف وضرورة تواصله مع المدينة ليسير في ركبها نحو التعلم والتطور والانفتاح.

وإن نالت الصيغة - من حيث كونها تقنية من تقنيات الخطاب السردي - حظوة في اهتمام يوسف القعيد بها في نصه الروائي، فإن التبئير أيضاً سيسترعي انتباه الكاتب في حرصه على إثبات انتمائه إلى

الرواية الجديدة. ولعل كيفية تعامله مع التبئير كفيل بإيضاح مفهومه وكشف وظيفته.

III - التبئير:

إن التبئير - حسب تعريف جينيت - هو «تضييق الحقل أي انتقاء المعلومة السردية بالنسبة إلى ما كان يسميه كلية المعرفة... ووسيلة هذا الانتقاء بؤرة محددة أي جعبة معلومات لا يتسرّب منها إلا ما يسمح له به وضعه»[114]. والتبئير في هذه الرواية نوعان: التبئير الصفر والتبئير الداخلي.

III-1 - التبئير الصفر:

إن هذه الرواية ترشح بتبئير من الدرجة الصفر إذ السارد كلي المعرفة وكلي الحضور. وهو عارف بجميع تفاصيل القصة وبالنتائج التي ستنتهي إليها. ويبدو السارد - ههنا - على درجة عالية من المعرفة والعلم بكل ما يحيط به. فهو لم يُخف فهمه لعلم الجغرافيا أثناء استعراضه لحدود القرية وأبعادها وطرقها، كما بين معرفته لتاريخية قوانين الملكية الكبرى التي أقامت أود نظام «العزب» فقد نُظّم سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة»[115].

وكل ما استعرضه السارد في هذه الرواية هو من مخزونه الثقافي والمعرفي الخاص وليس مما يرى. وهذا من شأنه أن يبوئه مرتبة التفوق المعرفي والتبئير من الدرجة الصفر. ورغم استعراضه هذه المعارف فإن هذا لم يحد أبداً من تبسّطه في الوصف بما يحيل على عمق الرؤية وتوسّله بالحقل البصري. فالسارد يصف الطبيعة مُركّزاً في الآن نفسه على الظاهر والباطن معاً "تلك لحظة لا تبعث إلا الأسى في النفس، ذرات الظلام

تتساقط، اللون الرمادي المغبّش، «كل فرد ينسحب داخل نفسه... قرص الشمس الأحمر القاني بعد عودته من رحلة اليوم الخرافية نام على الأفق البعيد»[116]. ولكن كان هذا الوصف يوهم أحياناً بامّحاء السارد فإنه في الحقيقة توكيد للتبئير من الدرجة الصفر.

وسارد «أخبار عزبة المنيسي» يتتبع الشخصيات ويتعقبها في جميع أماكن حضورها المختلفة ونفسياتها المضطربة والمتأزمة. فهو مع صفوت في الإسكندرية أثناء فشله في الحب والدراسة، وهو معه أيضاً في الغرفة والمكان الذي التقى فيه صابرين. وهو أيضاً مع صابرين في حيرتها وفي موازنتها بين أبي الغيط (خطيبها) وبين صفوت (ابن السيد). كما أنه لا يفارق عبدالستار أبداً سواء أكان في جولاته بأطراف القرية لحراستها أو في فترة حزنه على ابنته صابرين، وهو معه وزوجته في خلوتهما ليلاً... إلى غير ذلك. فلا تخطو الشخصيات أي خطوة إلا ترصّد حركاتها وسكناتها متنصتاً حتى أثناء محادثتها لنفسها. وكل ذلك بطبيعة الحال يرد في المستوى الأول من السرد مما يجعل الحكاية كأنها غير مبأرة. وواكب السارد الزناتي في سرّه وعلانيته وعلم اضطرابه وقلقه عند اتخاذه قرار قتل أخته صابرين بالسم. وقد تتبع السارد الزناتي خطوة خطوة من بداية علمه بجرم أخته «قد أدرك بوعيه الخاص... كل ما حدث، ما حدث في إيتاي البارود (عندما تخلصت من الجنين) والخمسين جنيهاً التي قبضها والده»[117]. واجتاح السارد ذهن الزناتي وحضر اتخاذه قرار قتلها: «قرر أن يقتلها، أن ينهي كل شيء بنفسه، لا يمكن للأمور أن تستمر»[118]. واستعرض معه صدى الفضيحة لدى أهل القرية (كل هذا قد مر بذهن الزناتي ولم يبح به لأي أحد ولا يعلمه إلا السارد الذي كان يتنصّت عليه): «بمجرد أن يتسرب الوقت يدرك الكل حقيقة ما حدث، يصبح عبدالستار والزناتي وصابرين حديث أهل العزبة كلهم

لسنوات طوال قادمة»[119]، كما اقتحم السارد على الزناتي جميع فترات حياته اليومية حتى أنه لم يترك شاردة أو واردة إلا سجلها وذكرها. وتتبع معه شراءه لقارورة السم وإخفاءه لها حتى لا يُتفطّن إلى نواياه «وضع الزجاجة بين فرعين في شجرة التوت، سد فوهتها بعيدان القش»[120] وأصبح السارد ظل الزناتي لا يمكنه التخلص منه فلازمه أثناء وضع السم لصابرين وصوّر جميع حركاته وسكناته قبل العملية وبعدها فيقول السارد متحدثاً عن الزناتي: «أحس أن الكلمات تنزلق من فمه وتترك في أعماق الفم تحت الضرس بين الأسنان طعماً بالغ المرارة مثل طعم حبّات الشب البيضاء»[121]

وهذا التركيز على الشخصية وتنصّت السارد عليها وتتبّعه لها ثانية ثانية، ليلاً نهاراً، في خلوتها وفي اجتماعها بأفراد الأسرة، وفي عملها وتجوالها، كل هذا ممتد عبر صفحات متتالية تبدأ من الصفحة الثالثة والعشرين بعد المائة إلى الصفحة الخامسة والثلاثين بعد المائة، يساهم في تأكيد التبئير من الدرجة الصفر ويوهم في الآن نفسه بأن الأحداث قد اتخذت الواقع مرجعاً لها لتشد انتباه المتلقي ولتبين أن الوعي - في هذه الرواية - وعي معكوس يكرس التخلف والتشبث بالتقاليد البالية وبالعرف المتفق عليه في المجتمعات الريفية.

وهكذا تتطابق هيمنة الحكاية غير المبأرة على غيرها تطابقاً كلياً مع رغبة السارد في الحضور الدائم وعدم تفريطه في التلفظ. وكل هذا نلمسه - فعلاً - من خلال تقليص الحوار واستئثار السارد بالكلمة لنفسه أكثر من تمكين الشخصيات منها حتى يتحكم فيها كيفما شاء وأنّى شاء.

وطغيان التبئير الصفر على الرواية عامة لم يمنع التبئير الداخلي من التسرب إليها بعض الشيء فكيف تشكّل هذا التبئير الداخلي؟

III-2 - التبئير الداخلي:

إن التبئير الداخلي يفرض وجوده في الرواية كلّما ترك السارد للشخصية فرصة لتتحدث بلسانها عن نفسها، فينتقل بذلك التبئير من الصفر إلى الداخلي.

والتبئير الداخلي - في هذا النص - يعد ضئيلاً مقارنة بهيمنة التبئير من الدرجة الصفر. ويجسده مثلاً حديث عبدالستار لنفسه عن غفلته «حرست كل شيء، ظلام الليل، صمته، نجومه، لم يحدث في العزبة شيء منذ مدة طويلة، الذئاب والثعالب والأفاعي تعرف صوتي، وطائرة منتصف الليل أحرسها، حتى تغيب عن الأنظار ولكنك يا صابرين (والحال أنها ميتة) لم أقدر على حراستك أو حمايتك من عزبة المنيسي»[122]

وللتقارير وبعض المراسلات دور في الإعلان عن التبئير الداخلي. ففي الوقت الذي تصل فيه هذه التقارير[123] والرسائل[124] إلى الأنا المسرودة لتُعلمها بوضع تجهله أو تتجاهله تحصل الأنا الساردة - في اللحظة نفسها - على العلم والمعرفة. وهذا الاشتراك في المعرفة في لحظة موحدة يجعل التبئير من قبيل الداخلي نظراً لاختلاف السارد والمسرود. فيتساوى بهذه الكيفية السارد والمسرور له في نفس الدرجة من المعرفة. ورغم اقتضاب هذه التقارير والرسائل فإن السارد قد توسّل بها لقطع رتابة السرد وهيمنته الكلية على النص الروائي ولتهشيم الزمن.

ولئن سعى السارد إلى التدخل كثيراً في النص الروائي فإنه حاول التخفيف من وطأة التبئير الصفر بإيراده صوت المذيع في الراديو: «إن ما يهدد سوريا اليوم قد يهدد مصر غداً...»[125]، أو باتخاذه صورة الأدهم وسيطاً بينه كسارد وبين عبدالستار كشخصية بما أن عبدالستار سيحادثها ويناجيها ويستمد منها قوة الاستمرار في حياته الضنكة.

وصوت عبدالستار وصوت المذيع وبقية الأصوات تدعونا إلى الاهتمام بها وإلى تبين عنصر الصوت كمقوّم من مقومات الخطاب السردي.

IV - الصوت:

إن لكل قصة تحكي فاعلاً يقوم بالحكاية فيعطيها نظامها الزماني ويضبط لها حدود عالمها الواقعي أو التخييلي. ويخاطب الفاعل - في مستوى عملية البث والتواصل - مرسلاً إليه في مستوى التلقي وهو السامع الذي ينصت أو القارئ المتتبع لخيط القص. فالحكاية إذاً تحوي ملفوظ الباث وملفوظ الشخصيات، فما علاقتهما ببعضهما البعض؟

ومن هذا المنطلق، اهتمت الإنشائية بما أسمته بالصوت أو الباث والمتلقي في النص الروائي فنعتت الأول بالسارد والثاني بالمسرود له[126]. وهكذا يتم انتظام المقامات السردية حسب ما يلي: كاتب حقيقي ← سارد ← حكاية ← مسرود ← قارئ حقيقي أو مفترض[127]

1-IV - السارد والكاتب والمسرود له:

إن ما يلفت الانتباه في رواية "أخبار عزبة المنيسي" هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر مما يدعو إلى التساؤل عن السارد وعن علاقته بالكاتب وبالمسرود له أولاً وبالنص الروائي وشخصياته ثانياً.

لا يعرف فولفكنق Wolfgang Kayser - السارد تعريف السلب: السارد «ليس المؤلف المعروف أو المغمور وإنما هو دور اختلقه الكاتب وتبناه»[128]، إذ إن الكاتب شخصية تاريخية لها وجود حقيقي بعيداً عن النص السردي في حين أن السارد هو شخصية تخييلية داخل النص الروائي يكسبها الكاتب أحاسيس تنعكس في مستوى التلفظ انسياباً

ووضوحاً أو ضيقاً أو انغلاقاً معبراً بذلك عما يشعر به الكاتب من حرية أو قيد لأن هذا الأخير هو الذي صاغ السارد صياغة روائية وكلّفه بالإشراف على السرد تخييلاً. فنراه يؤكد حضوره من بداية الرواية إلى نهايتها بما توسّل به من الوسائل اللغوية كالدلالة على الاشتراك مع الآخرين في المكان في قوله: «هنا عزبة الحلم هبة الله المنيسي»[129]. فاستخدامه لـ «هنا» تشي بأنه موجود في العزبة ويشارك الريفيين حياتهم، خاصة أن الظاهرة قد تكررت العديد من المرات[130]. وينوّع السارد هذه الأساليب المدعّمة لحضوره الدائم فيستخدم أسماء الإشارة «كل شيء يسير في هذه العزبة»[131]، «هذا المكان مخصص للحاج هبة الله المنيسي»[132]، أو يتوسل بالنداء الذي يتطلب وجود طرفين في العملية التلفظية: المنادي وهو السارد والمنادَى وهم أهل القرية: «بين القلبين يا أهل القرية، قصة مزروعة هوى مكتوم»[133] أو اقتصاره في النداء على المنادَى فحسب «في عزبة الحاج... - سادتي - أحزان كثيرة»[134].

ويتجاوز تدخل السارد وهيمنته هذه المشيرات لينطلق في تفسير بعض المصطلحات مشيراً إلى علمه الواسع بها وبمعانيها: «العزبة هي ضيعة خاصة تأوي العمال الضروريين لاستغلالها»[135]

ويعرّف الركوبة قائلاً: «والركوبة أرقى قليلاً من الحمار الذي يعمل يومياً في الحقل»[136]

ويكون تدخّل السارد كذلك بالتعليق على بعض الأحداث من حيث تكررها أو ندرة وقوعها «عندما ترد ورقة من دوار العمدة... باستدعاء أحد الأنفار - وهذا نادراً ما يحدث...»[137]

وبصفة عامة، لا يرد السرد - في هذه الرواية اعتباطاً بل يلخص

موقفاً ويفضح نوايا السارد إذ إنه يتحكم فنياً في طبيعة التفاصيل التي يقدم وفي الأسلوب الذي يرتئيه لتقديمها إلى المتلقي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وهذا ما يحفزه على استقصاء المعلومات والتفنن في تركيب موقف الشخصيات. فالسارد كلي الحضور والمعرفة يسجل ما يرى في العزبة وخارجها وما لا يرى في الآن نفسه باقتحامه للقاءات صفوت مع إلهام في الإسكندرية، فيبوح بما تظهره الشخصية وما تضمره مقتحماً نفسيتها متنصتاً عليها في خلوتها وفي ندمها متمتعاً في ذلك بحرية مطلقة.

وفي الوقفات الوصفية، نجد السارد يلقي بما في نفسه متماشياً في ذلك مع الشخصية أو المكان أو الأحداث. وهذه الطريقة المتوخاة تجعل الأوصاف تشع حركية وحيوية لتزيد من انجذاب المتقبل للرواية كلما تقدم في قراءتها، منوعاً أساليب الوصف مستوحياً لغته من قاموس الطبيعة بما فيها من ألوان ومن قاموس البلاغة خاصة واللغة عامة بما فيهما من استعمالات تشي برغبة السارد اللامحدودة في تحقيق اللذة على مستوى الخطاب كقوله: "الحقول المترامية الأطراف لحظة الظهرية، الشمس في كبد السماء، تتوه نظرات الإنسان في أركان الكون الأربعة، تتغير معالم الأشياء تكتسب ألواناً غير ألوانها الأصلية، وتفرض لحظة الظهيرة نفسها على كل شيء، توهم الإنسان بوجود أشياء كثيرة، تنحني شجرة الجازورين، تتقوّس شجرة الكافور، الصفصافة تموت ببطء، أشياء كثيرة تتحرك، أرض تصعد، أرض تهبط، الحقول تدور في بلادة، برج الحمام العالي يقدح الشرر، تتحول خضرة النباتات إلى لون رمادي جاف[138]". فاستعمال السارد للأفعال المضارعة في إسناد مجازي في هذا المقطع الوصفي قد أضفى حيوية ونشاطاً على النص بتحريكه للجامد كدوران الحقول وتقوّس الشجر... وتثبيت المتحرك وهو الإنسان بما أنه أصبح ثابتاً

أمام هذا المتغير. وهذا ما يُبرز التباين بين الكاتب والسارد. وقد تفطّن جينيت إلى وجود هذا الاختلاف بين المنتج التخييلي وهو السارد والمنتج الفعلي وهو الكاتب الحقيقي[139].

ولئن أقررنا بوجود السارد العالم بكل شيء - كما هو الحال في هذه الرواية - فإن السارد - من حيث كونه وجوداً تخييلياً - لا يعرف شيئاً وإنما هو موكل بالتلفّظ لا غير لأن الذي يعلم حقاً هو الكاتب من ورائه والمسرود له الذي يصل إلى المعرفة تدرّجاً. فالكاتب - من هذا المنظور - هو همزة وصل وهو الخيط السري بين السارد والمسرود له.

ولئن اختلف دور الكاتب - من حيث كونه تأسيساً للنص السردي ببنائه مادياً من خلال تقسيم عمله إلى أبواب وفصول وافتتاحية وخاتمة وتأليف وترتيب عام - عن دور السارد الذي يضطلع بمهمة التلفظ وتسيير العمل السردي من حيث الترتيب الزمني مثلاً، فإن الخلط بين الكاتب والسارد وارد أحياناً خاصة عند استعمال عبارات ومصطلحات لا قدرة للسارد كمنتج تخييلي على استخدامها من قبيل ميكروفونات[140] وغيرها من الاستعمالات الأخرى. عندئذ يفرض الكاتب وجوده فيفتك الكلمة من السارد ليرضي ذاته العارفة والعالمة فيظهر تدخله علناً ودون مواربة. فيتدخل بتعريفه بعض المصطلحات كقوله: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظّم في سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة،... ولقد صار عدد من هذه العزب قرى حقيقية ولكن أكثرها من الناحية الإدارية يتعلق بالقرى التي انفصلت عنها»[141]. وكل هذه التفاصيل التي يسوقها السارد بسنواتها وأرقامها ودقتها تنم عن سعة علم وتضلّع في الأمور الإدارية الخاصة بالريف، فكيف للسارد أن يعلمها وهو تخييل محض؟ إن إدماج جزئيات متناهية الدقة يقودنا إلى تأويلين لتوظيف المعلومات.

أولهما الدلالة على إيهام المتقبل بالواقع، وثانيهما التنصيص على أن وظيفة السارد - مهما التصقت بهذا الواقع - تبقى تخييلية ومتصوّرة. والظاهرة - ككل - تدلنا على قدرة الكاتب على إفتاك الكلمة متى شاء ذلك، وما السارد إلا لعبة فنية يمارسها الكاتب ليُخرج هذا الفن الروائي من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الإنجاز والتقبّل. وهذا يعني أيضاً أن الكاتب يؤطّر خطاب الرواية برؤية إيديولوجية ذات طرح اجتماعي إنساني. فيصبح الخطاب - رغم شفافيته - وظيفياً تكمن مهمته الأساسية في الإدانة والتشهير ورفض حالة السكونية والثبات في الريف.

ولئن كانت العلاقة بين السارد والكاتب وطيدة نظراً لتدخّل الكاتب في ثنايا الرواية واقتحامه عالم السارد لإظهار علمه في شتى المجالات سواء أكان ذلك في المجال الاجتماعي أم في المجال التعليمي بما أنه عالم بمحتوى دراسة صفوت: «نسي الكلية، دروس الإنجليزي - ماركس داروين، مسائل الرياضيات»[142] فإن تدخُّل الكاتب له غايات يسعى إليها منها توطيد العلاقة بين السارد والمسرود له بوجودهما معاً في نص سردي فني إيديولوجي في بعض جوانبه، ودفع المسرود له للانتصار لكل الأفكار التي يقدمها السارد ومن خلاله الكاتب ومساندته الكلية له بدون قيد أو شرط.

وتجتمع مع هذه الغاية غاية تعليمية معرفية يرغب السارد في ترسيخها، لأنه كلما لمس جهلاً لدى المسرود له أو القارئ بظاهرة معينة من الظواهر المتحدث عنها، يتوقف عن السرد ليعرّفها تعريفاً موجزاً لا يثقل كاهل المسرود له وفي الآن نفسه يقربها من ذهنه ولن يستهجن تدخّل كهذا من منطلق الغاية تبرر الوسيلة.

وحفاظاً على تواصل هذه العلاقة بين السارد والمسرود له يصبح كل ما يقدمه السارد من وصف دقيق للمكان بحدوده الجغرافية وموقعه

والتعرض لأهله ولعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم اليومية دليل حرصه على استمرارية هذه العلاقة.

الخاتمة:

إن دراستنا للخطاب السردي في «أخبار عزبة المنيسي» قد أحالتنا إلى فهم بنية هذا النص والتفطن إلى أهمية الزمان الذي أعرض يوسف القعيد عن ترتيب أحداثه حسب النسق الخطي مما ألجأ السارد إلى توخي الاسترجاعات التي مكنت المسرود له - بكثرتها - من شد خيط المستوى الأول للقص، إذ لم ترد هذه الاسترجاعات اعتباطاً بل أدت وظائف عدة نذكر منها إفادتها المسرود له بالعديد من المعلومات عن جميع الشخصيات، وإفهامه الدافع الأساسي لحدث القتل. هذا الحدث الذي افتُتحت به الرواية تقريباً وألزم السارد بالعودة إلى ما قبله. وهذا ما تم فعلاً من خلال ضبط التواريخ، وما ساهم في تداخل الأزمنة وتراوحها بين الحاضر والماضي والمستقبل. وهذا التداخل مكّن من تهشيم الخطية الزمنية للأحداث وأفضى إلى تقطيع السرد والبرهنة على أن يوسف القعيد قد نأى - في هذه الرواية - عن التصور التقليدي للسرد وأنه قد ساهم - من ناحيته - بلبنة في بلورة الرواية المصرية خاصة والعربية عامة.

وقد مكن الاسترجاع السارد من القدرة على سبر أغوار نفسية الشخصيات المتأزمة (عبدالستار - صفوت - صابرين والزناتي) واستبطان ذاتها والبحث عن أخفى أحاسيسها. فجعل بذلك الصلة وثيقة بين السارد والشخصية المتأزمة التي لم تكن قادرة على التعبير عن رأيها صراحة أو الشكوى من وضعها المتردي اجتماعياً ومادياً. فكانت سلبية عاجزة عن تثوير الواقع وهدم بناه الفاسدة. فاستبدلت بالحوار الثنائي حواراً بسيطاً ساذجاً عقيماً وأحادياً - في أغلب الأحيان -، غاية السارد

من إيراده الحد من سلطة السرد وتكسير رتابته وإبراز سلطته وقدرته على تسيير الرواية فنياً. فسلطة السارد هذه بدت واضحة في العديد من مواطن هذا المقال، أي في الصيغة والتبئير والصوت.

ونتيجة لذلك، بدا السارد ومن خلال الكاتب مسيطراً مهيمناً يتحكم في خيوط الرواية التي كرّست المناجاتية على الحوارية لأن يوسف القعيد لم يكن ليتجادل مع أبطاله وليتّفق معهم وإنما هو يتحدث عنهم لا معهم.

ولو أقمنا مقارنة بين تلفظ كل من السارد والشخصية لوجدنا أن الشخصية إذا ما تكلمت ليس لها أن تتكلم إلا من خلال السارد وبلغته ولو اقتضى الأمر - كما رأينا في شواهد هذا المقال - استعمال لغة تجمع بين المكتوب والشفوي أو حتى استعمال اللهجة العامية - كما هوة الحال في هذه الرواية.

وهيمنة السارد المطلقة في هذا النص أفرزت أحادية الصوت على مستوى التلفظ وأحادية الوعي على مستوى رؤية العالم. وهذا في حد ذاته يدفعنا إلى القول بوجود منظور إيديولوجي سائد في الرواية توسل بالخطاب ليُلزم الكاتب بالابتعاد عن الوظيفة التجميلية للأدب وحتّم عليه تقديم الواقع بكل عفونته - رغم محبته للريف والريفيين - فقد توسل السارد - ومن خلال الكاتب - بجميع آليات الخطاب السردي ليحيلنا إلى واقع مرجعي يكشف لنا عن ظروف عيش الريفيين عرضة للتسلط والاستغلال وعن وقوف عبدالستار - كغيره من الشخصيات - موقفاً انهزامياً من أهم قضية في حياتها: قضية الشرف والمصير.

فالزمن بتكراره وبطئه وعدم تأثيره إيجاباً في الشخصيات هو زمن يشهّر به يوسف القعيد ويدعو إلى تجاوزه.

ومهما يكن من أمر هذا العمل، فإن الكاتب قد توسل في الخطاب السردي بتقنيات خلقت تقاليد قصصية جديدة تمتاز بتكثيف الدال واللجوء إلى التكرار وتهشيم الزمن وتقطيع السرد والاتكاء على معجم حسي يطمح إلى احتواء غليان الداخل وتأججه.

الهوامش

1) سنعتمد في هذا العمل على طبعة دار الهلال، القاهرة 1985.

2) Robbe Grillet, Alain: Analyse, théorie, in Colloque de Gerisy, vol, I, p. 165.

3) تودوروف: مقولات الحكاية الأدبية، مج. العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، ص 104. وانظر: Genette, Gérard: Frontieres du récit, un Communication n°= 8, p 165.

4) Lefebre, M. gean: Structure du discours de la poéte et du récit, p. 166.

5) Waltt, Ian: Réalisme et romanesque, in littérature et réalité, p. 28.

6) انظر مثلاً فيما يخص الزمن: Genette, Gérard: Figures III, pp, 77 et sp.

7) أخبار عزبة المنيسي، ص 24.

8) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

9) المصدر نفسه، ص 31.

10) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

11) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

12) انظر مثلاً الصفحات: 34 - 36 - 38 - 40... من «اخبار عزبة المنيسي».

13) المصدر نفسه، ص 27.

14) فيما يخص الاسترجاعات، انظر: Gonette, Gérard: Figures III, pp, 90/91 المرزوقي، جميل وشاكر، جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص 81.

15) أخبار عزبة المنيسي، ص 22.

16) المصدر نفسه، ص 30.

17) انظر: Gonette, Gérard: op, cit., p. 90.

18) حيدر، حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مج. الموقف العربي، عدد 30، ص 56.

19) أخبار عزبة المنيسي، ص 45.

20) الحديث عن صفوت وعن قصة حبه يبدأ في الصفحة 54 من الرواية.

21) انظر في هذا الصدد : Gonette, Gérard, Loc o,m cit.,....

22) أخبار عزبة المنيسي، ص 28، كما يذكر تاريخ دفن صابرين: 1967/4/14، أو تاريخ تقرير الطبيب الشرعي: 23مايو 1967، أو التعرض لرضوخ عبدالستار بقبوله «ديّة» كجبر للضرر الذي أحدثه صفوت المنيسي بابنته: الثلاثاء 13 سبتمبر 1966.

23) المصدر نفسه، ص 26.

24) المصدر نفسه، ص 45.

25) المصدر نفسه، ص 51.

26) المصدر نفسه، ص 61.

27) المصدر نفسه، ص 38، انظر أيضاً ص 43 و...

28) المصدر نفسه، ص 28.

29) المصدر نفسه، ص 20.

30) فاضل، جهاد: أسئلة الرواية: حوار مع يوسف القعيد، ص 315.

31) انظر تعريف جينيت لـ Prolepses في كتابه Figures III, p. 82.

32) أخبار عزبة المنيسي، ص 45.

33) المصدر نفسه، ص 46.

34) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

35) المصدر نفسه، ص 42.

36) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

37) المصدر نفسه، ص 15.

38) القلماوي، سهير: مقدمة رواية أخبار عزبة المنيسي، ص 12.

39) أخبار عزبة المنيسي، ص 158.

40) المصدر السابق، ص 138.

41) المصدر السابق، ص 22.

42) المصدر نفسه، ص 42.

43) المصدر نفسه، ص 22.

44) المصدر نفسه، ص 24.

45) المصدر نفسه، ص 28، وانظر أيضاً على سبيل المثال ص 135.

46) المصدر نفسه، ص 17.

47) المصدر نفسه، ص 135.

48) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

49) المصدر نفسه، ص 134.

50) المصدر نفسه، ص 28.

51) المصدر نفسه، ص 14.

52) المصدر نفسه، ص 20.

53) المصدر نفسه، ص 18.

54) انظر في هذا الصدد: Gonette, Gérard, Fiontiares durécti, in l'analyse structural durécit, p. 165.

55) أخبار عزبة المنيسي، ص 28.

56) المصدر نفسه، ص 83.

57) المصدر نفسه، ص 20 مثلاً...

58) المصدر نفسه، ص 23.

59) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

60) المصدر نفسه، ص 25.

61) بدوي، محمد: الرواية الجديدة في مصر، ص 59.

62) أخبار عزبة المنيسي، ص 20.

63) الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية، النشأة والتحول، ص 161.

64) أخبار عزبة المنيسي، ص 26.

65) المصدر نفسه، ص 44.

66) المصدر نفسه، ص 67.

67) Gonette, Gérard, Fiontiares III chaptre: Fréquence, p. 145.

68) أخبار عزبة المنيسي، ص 24.

69) المصدر نفسه، ص 27.

70) المصدر نفسه، ص 37.

71) المصدر نفسه، ص 127.

72) المصدر نفسه، ص 111.

73) المصدر نفسه، ص 23.

74) المصدر نفسه، ص 24.

75) انظر: المصدر نفسه، ص ص 27-29.

76) المصدر نفسه، ص 22.

77) المصدر نفسه، ص 24.

78) المصدر نفسه، صص 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 31 - ....

79) المصدر نفسه، ص 136.

80) المصدر نفسه، ص 137.

81) المصدر نفسه، ص 151.

82) Todorov, Tazévetan: Poétique de la prose, p. 37.

83) انظر لمزيد من التفاصيل: Gonette, Gérard, Figures III, pp. 183/184.

84) أخبار عزبة المنيسي، ص 30.

85) المصدر نفسه، ص 14.

86) المصدر نفسه، ص 127.

87) المصدر نفسه، ص 100.

88) المصدر نفسه، ص 30.

89) المصدر نفسه، ص 24.

90) المصدر نفسه، ص 79.

91) المصدر نفسه، ص 86.

92) المصدر نفسه، ص 134.

93) المصدر نفسه، ص 25.

94) المصدر نفسه، ص 63.

95) المصدر نفسه، ص 30.

96) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

97) انظر ما ذكرناه آنفاً عن هذا الحوار في حديثنا عن المشهد ص ص 13 - 14 - 15 من هذا المقال.

98) أخبار عزبة المنيسي، ص 40.

99) انظر قوله ص 41: رجل يتلو القرآن الكريم: **﴿كل نفس ذائقة الموت﴾** وص 63.

100) المصدر نفسه، ص 26.

101) تفصيل هذه الأصناف لدى: Gonette, Gérard, Figures II, pp. 191-193.

102) أخبار عزبة المنيسي، ص 40.

103) المصدر نفسه، ص 28.

104) المصدر نفسه، ص 36.

105) المصدر نفسه، ص 40.

106) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

107) انظر: باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، صص 282-284.

108) أخبار عزبة المنيسي، ص 31.

109) المصدر نفسه، ص 18.

110) المصدر نفسه، ص 26.

111) المصدر نفسه، ص 62.

112) المصدر نفسه، ص 16.

113) انظر في هذا الصدد ما ذكرته: Bal, Mieke: Narratologie, p. 28.

114) Gonette, Gérard, Nouveau liscours du récit, p. 48.

115) أخبار عزبة المنيسي، ص 16.

116) المصدر نفسه، ص 22.

117) المصدر نفسه، ص 123.

118) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

119) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

120) المصدر نفسه، ص 127.

121) المصدر نفسه، ص 130.

122) المصدر نفسه، ص 32 وص 40. انظر أيضاً حديث أبي الغيط عن نفسه وبتلفظه (ص 89). وحديث صابرين قبل موتها (ص 93) الزناتي لنفسه (ص 124): في كل هذه الأحاديث قد قامت الشخصيات بالتلفظ.

123) تقرير الطبيب الشرعي ص 37 وتقرير اتهام الزناتي، ص 147 (وهما مختزلان لا يتجاوز امتدادهما النصف صفحة تقريباً).

124) الرسائل في الصفحات 22 - 37 - 56 - 59 - 96 - 101 - 126 مختزلة اختزالاً شديداً ولا يمكنها - مجتمعة - أن تمتد على أكثر من صفحة أو صفحتين.

125) أخبار عزبة المنيسي، ص 140.

126) انظر: Prince, Heiral: Introduction à l'rtude du narrataire, in poétique, no .14, p. 178

Wolfgang, Kayser: Qui racoute le roman, in récit, pp. 67-69.

Rousset, Yean: La question du narration, in Collegue de Cerisy, Problimes actuels de la lecture, pp. 23-32.

127) Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, p. 100.

128) Wolfgang, Kayser: op, cit, pp. 71-72.

129) أخبار عزبة المنيسي، ص 14.

130) المصدر نفسه، صص 15 - 16 - 21 - 30 - 31 - 38 - 45 - ... 136.

131) المصدر نفسه، ص 30.

132) المصدر نفسه، ص 94.

133) المصدر نفسه، ص 86.

134) المصدر نفسه، ص 81.

135) المصدر نفسه، ص 16.

136) المصدر نفسه، ص 18.

137) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

138) المصدر نفسه، ص 48.

139) Genette, Gérard: op, cit., p. 96.

140) أخبار عزبة المنيسي، ص 52.

141) المصدر نفسه، ص 16.

142) المصدر نفسه، ص 64.

المصادر والمراجع

المصدر:

- القعيد (يوسف): أخبار عزبة المنيسي، القاهرة 1985.

المراجع:

- إبراهيم (عبدالفتاح): البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوعول، تونس 1986.
- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة 1987.
- باختين (ميخائيل): شعرية دويستويفسكي ترجمة الدكتور نصيف التكريتي مراجعة د. حياة شرارة، الدار البيضاء، بغداد، دار توبقال، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- الباردي (محمد رجب): الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، أطروحة دكتوراه دولة، تحت إشراف الأستاذ محمود طرشونة، تونس 1991.
- الباردي (محمد رجب): الرواية العربية والحداثة، ج 1، سوريا، د.ت.
- البحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، بيروت 1990.

- بدوي (محمد): الرواية الجديدة في مصر، بيروت 1993.

- عمر بن سالم: تطور لغة الحوار في القصة التونسية، في قضايا الأدب العربي، نشر الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، تونس 1976.

- بوتويلو إيفانكوس (خوسيه ماريا): بنية الخطاب الروائي، في نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد، القاهرة د.ت.

- تودوروف (تزيفتان): مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل، في مجلة: العرب والفكر العالمي، العدد العاشر ربيع 1990، صص 102-116.

- حيدر حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مجلة الموقف العربي عدد 30، 1981/4/27.

- العجيمي (محمد الناصر): في الخطاب السردي، تونس 1993.

- عيد (عبدالرزاق): مقدمة المجموعة القصصية: الفلاحون يصعدون إلى السماء ليوسف القعيد، سوريا 1996.

- العيد (يمنى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت 1990.

- فاضل (جهاد): أسئلة الرواية: مع يوسف القعيد، صص 308-318، الدار العربية للكتاب، د.ت.

- قاسم (سيزا): بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت 1985.

- قلماوي (سهير): مقدمة أخبار عزبة المنيسي، صص 13-7، القاهرة 1985.

- لوكاتش (جورج): نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، دمشق 1987.

- مالطي دوجلاس (فدوى): يوسف القعيد والرواية الجديدة، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل - مايو - يونيه 1984، صص 190-302.

- المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة، تونس د.ت.

- الموسوي (محسن جاسم): الرواية العربية: النشأة والتحول، القاهرة 1988.

- الموسوي (محسن جاسم): عصر الرواية: مقال في النوع الأدبي، القاهرة 1986.

- يقطين (سعيد) تحليل الخطاب الروائي، بيروت 1993.

- Bal (Mieke): Narratologie, Paris, 1977.

- Boileau (Laurent Danon): Produire le fiooif, Paris 192.

- Lutor (Michel): Essais sur le roman, Paris, 1972.

- Courtès (Joseph): Introduction à la sémantique narrative et discursire, Paris 1916.

- Genette (Gérard): Figures III, Paris, 1972.- Genett (Gérard): Frontières un récit, in communications n?8 (Analyse structurale du récit), Paris 1981.

- Genette (Gérard):: Nouveau discours du récit, Paris, 1983.

- Hamon (Philippe), Wolfgang (K.), Barthes (R.) Booth (W.C.): Poétique du récit, Paris, 1977.

- Lefebve (N. Jean): Structure du discourse de la poésie et du récit, Labaconnière, 1971.

- Mittérand (Henri): Discours du roman, Paris, 1980.

- Prince (Gérald): Introduction à l'étude du narrataire, in poétique nº 14, Paris 1973, p 13.

- Robbe Crillet (Alain): Analyse, Théorie, in Colloque de Cerisy, Paris, 1967.

- Rousset (Jean): La question du narrataire, in Colloque de Cerist: Problèmes actuels de la lecture, Paris, 1982.

- Todoriv (Histo): Logique et temps narratif, in Essais de sémiotique, Paris, 1971, pp. 467-476.

- Tpdorov (Tazvetan): Les catégories du récit littéraire, in communications nº 8, Paris, 1981.

- Todorov (Tazvetan):Poétique de la prose, Paris, 1971.

- Watt (Ian): Realisme et forme romanesque, in littérature et réalité, Paris, 1982.

* * *

غادة السمان وجماليات العنوان



ماجدة حمود

تحاول هذه الدراسة تأمل جماليات العنوان لدى غادة السمان على ضوء المنهج الألسني، ولعل أحد الأسباب التي أدت إلى اختيار هذه الكاتبة أنها تمتلك خبرة عريقة في الممارسة الإبداعية تزيد على أربعين عاماً، انعكست في حساسية خاصة تجاه العلامة الأولى (العنوان) أي الرسالة الأولى التي ترسلها إلى المتلقي، فجعلت لغة العنوان أحد عوامل جذب المتلقي إلى فضائها الإبداعي لما تملكه من سمات جمالية في الدلالي والتركيبي والصوتي، سنتوقف عند بعض ملامحها، لنبين أهم السمات اللغوية التي أدت إلى تقديم عنوان متميز، من أجل فهم الآلية اللغوية والبنى التي شكلت لغة العنوان لدى غادة السمان وأسهمت في نجاح وظيفة العنوان.

ومن المهم أن نتساءل: أليس العنوان جزءاً من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي، هل يحمل السمات الدلالية والتركيبية للغة النص الأدبي؟

وسنتوقف عند مستوى الدلالة في العنوان، هل كانت حقيقية أم مجازية؟ هل اتسعت المسافة بين الدال والمدلول وتخلخلت العلاقة بينهما؟.

كما سنتوقف عند المستوى النحوي والصرفي للغة (فعل زمنه صيغته (ماض أو حاضر أو مستقبل) اسم، شبه جملة، حرف...)؟

ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، نائية، مرجعية).

ما هو الضمير الأكبر انتشاراً لديها في العنوان؟ (المخاطب، المتكلم، الغائب) وكيف نوجه العنوان إلى المتلقي؟

هل طغت على الكاتبة لغة الأنا أم لغة الجدل بين الأنا والآخر؟ هل هناك خطاب عام يبتعد عن تحديد هوية المخاطب؟ ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، ندائية، مرجعية) هل كانت الكاتبة محايدة اللغة أم منفعلة؟

هل كانت لغة الجسد أم الروح عنواناً للنص الأدبي؟ فقد لاحظنا محاولة بعض الكاتبات اعتماد لغة الجسد عنواناً لأعمالهن القصصية (أحلام مستغانمي، هيفاء بيطار...) نظراً لجاذبية هذه اللغة لدى المتلقي العادي!

هل حملت العناوين دلالات متناقضة أم مترادفة؟

ونظراً لكثرة العناوين لدى غادة السمان (تقارب الأربعين) سنحاول التركيز بشكل تفصيلي على عناوين الخطاب الروائي لديها، فنحاول ربطها بجمالياته الأخرى، متسائلين: هل ثمة علاقة بين دلالة عنوان الرواية والأشخاص أو الأزمنة والأمكنة؟

هل هناك فرق بين زمن كتابة الرواية وزمن العنوان؟ (كما لاحظنا في رواية «بيروت 75»).

كما سنتوقف هنا عند الخطاب اللاشعوري في العنوان. دون أن نغفل دراسة عناوين المجموعات القصصية والشعرية وأدب الرحلات والأعمال غير الكاملة.

كما سنحاول في الخاتمة الإجابة على التساؤل: هل ثمة خصائص مشتركة بين العناوين؟

إن من المفيد أن نوضح منذ البداية إلى أننا في هذه الدراسة سنتجاوز المفهوم الضيق للأنسية الذي يتناول اللغة باعتبارها واقعاً بذاته، ويرى أن النص الأدبي كيان مغلق على ذاته، والاكتفاء بتحليل الدال

(التعبير) والمدلول (شكل المضمون) كما فعل موريس أبو ناضر في دراسته لألف ليلة وليلة[1] إذ لم يهتم باتساع الدلالة اللغوية وتجاوزها للمألوف.

سنحاول الاستعانة بالمفهوم الموسّع للدراسة الألسنية التي تربط دراسة اللغة بالمجالات الإنسانية الأخرى كالدراسات السيكو-ألسنية والدراسة السوسيوألسنية[2].

أولاً - عناوين الأعمال غير الكاملة:

1. «السباحة في بحر الشيطان» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
2. «ختم الذاكرة بالشمع الأحمر» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
3. «اعتقال لحظة هاربة» (الطبعة الأولى) 1979.
4. «مواطنة متلبسة بالقراءة»، مقالات نقدية، 1980.
5. «ع غ نتفرّس»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
6. «الرغيف ينبض كالقلب»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
7. «صفارة إنذار داخل رأسي»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
8. «كتابات غير ملتزمة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
9. «الحب من الوريد إلى الوريد» (الطبعة الأولى) 1980.
10. «القبيلة تستجوب القتيلة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1981.
11) «قراءات لحفلي التأبيني»، مقالات (الطبعة الأولى) 1984.
12. «البحر يحاكم سمكة»، مقالات (الطبعة الأولى) 1986.
13. «تسكع داخل جرح»، مقالات (الطبعة الأولى) 1992.

تضم هذه الأعمال غير الكاملة الصحفية والنقدية، ويلاحظ فيها ندرة الحدث في العنوان فالركن الفعلي (أربع جمل: تتفرّس، ينبض، تستجوب، يحاكم) أقل بكثير من الركن الاسمي (ثلاث عشرة) لكن المصادر الكثيرة التي هي تقترب من الفعل (السباحة، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة، قراءات، تسكع) في العنوان ذات الدلالة الحركية أضفت حيوية على العنوان وأنقذته من الجمود، وكان لاستخدام الزمن الحاضر أثر في منح العنوان صفة الراهنية، فيتحول إلى طاب مباشر ينطق به حاضر يجثم في صدر الكاتبة والمتلقي معاً، فالدلالة المسيطرة على عنوان المقالة لدى غادة السمان القهر والمحاكمة والقمع (تستجوب، تحاكم، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة) وحين نتأمل الفترة الزمنية التي كتبت فيها معظم هذه العناوين، نجد أنها بين عامي (1979) و(1986) أي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الصهيوني لبيروت، لذلك لمسنا في العنوان أسماء تجسد مستلزمات الحرب وآلامها (صفارة إنذار، جرح، تأبين، قتيلة)، لهذا بدا الزمن في العنوان (لحظة هاربة) لا تستحق العشق وإنما الاعتقال! أما المكان فهو (بحر الشيطان) فإذا حاول الإنسان تجاوز أحزانه عبر التسكع فلن يجد فضاء مكانياً له سوى (داخل جرح).

رغم ذلك ثمة محاولة لتجاوز هذا الواقع بامتلاك روح المغامرة (السباحة في بحر الشيطان) والاطلاع (بالقراءة، قراءات) ونظراً لأهمية وظيفة القراءة فقد تكررت مرتين معرّفة بصيغة المفرد (مواطنة متلبسة بالقراءة) ومرة نكرة في صيغة الجمع (قراءات لحفلي التأبيني) ولو تأملنا السباق الذي جاءت فيه هاتان المفردتان للاحظنا تشابكها بشكل مباشر وواضح مع ضمير المتكلم مرتين (الذي يعود إلى الكاتبة) أو بشكل غير مباشر تحمل التعميم (مواطنة) وإن كانت تخص جنس الكاتبة، لهذا جاءت بصيغة المؤنث، وحين يقترن اسم (المواطنة) بتهمة (التلبس

بالقراءة) نعايش عبر خطاب لاشعوري معاناة الكاتبة من سلطة تكبت الحرية، وتراقب الكتاب! وقد ألمحت الكاتبة في استخدامها لاسم «مواطنة» بصيغة التنكير إلى تعميم معاناة الإنسان العربي من القمع الفكري حيث تصبح القراءة والمعرفة جريمة تحاسب عليها سلطة القهر!

إن هذا التكرار والتنوع في الصيغ للفظة القراءة دليل على احتلالها مكانة في لاشعور الكاتبة، إذ بدت منقذاً لها، وهي بالتالي منقذة للمتلقي، فكأن غادة السمان عبر رسالة العنوان توحي له بضرورة الانصراف إلى الفكر والمعرفة كي يجدد حياته رغم حالة القمع التي يعيشها.

جسدت غادة السمان هذا القمع في عنوان آخر «الأعماق المحتلة» (1987) عمدت الكاتبة إلى جعل الأعمال معرفة، لتبين أن الاحتلال وكبت الحرية لن يحس بها إلا أولئك الذين يمتلكون رهافة حس، ويحاولون التعبير عن أعماقهم لكنهم يصطدمون بقوة قاهرة تحتلهم وتمنعهم من ممارسة حرية التعبير! تبدو صفة المحتلة نقيضة للموصوف، فدلالات الأعماق توحي بالانسياب بحرية، وتنطلق متجاوزة القيود! تتعمد الكاتبة حذف الخبر لتحفز خيال المتلقي فيبحث عن مصير الأعمال المحتلة متسائلاً هل تقاوم؟ هل تستسلم؟ كيف تستمر بالحياة دون حرية؟ وهل هذا الاحتلال بسبب استبداد الحاكم؟ أو بسبب الحرب الأهلية أو بسبب الأعداء الصهاينة؟

كذلك نجد رفضاً لأجواء الحرب في عنوان آخر (الحب من الوريد إلى الوريد) إذ نجد الكاتبة في الحب منقذاً (لها وللمتلقي) من حياة (الذبح من الوريد إلى الوريد) فتجاوزت الدلالة المألوفة التي عاشت معاناتها يومياً، وأحلّت مكانها (الحب) وبذلك تؤسس عبر رسالة العنوان دلالات جديدة، وعمدت إلى تقديمها بصيغة المصدر (الحب) الذي هو أساس لكل

فعل أو اسم مثلما هو أساس لبقاء الحياة، وقد كان للكلمات المجاورة لـ(الحب) من (الوريد إلي الوريد) أي السياق قدرة دفع معنى الحب إلى أقصى مدى.

ويلاحظ الصيغة البديلة معرفة (الحب) مثلما الصيغة الأصلية (الذبح) لعل الكاتبة تريد أن تخص دلالة عايشتها وعرفت قدرتها في حمل مسؤولية إنقاذ الإنسان والوطن من حالة الذبح التي عايشت كوابيسها يومياً وأرّختها في رواية «كوابيس بيروت»!

لهذا تستدعي المعاناة التي تعيشها الكاتبة والرغبة في تجاوزها لغة جديدة تسهم في إنقاذ الإنسان (الحب من الوريد إلى الوريد) لتحل محل اللغة القديمة وتناقضها (الذبح) كأنها عبر هذه اللغة تسهم في نقض زمن الحب والغاءه، لتطرح بديلاً منقذاً لها وللمتلقي، فأشاعت في عنوانها الذي هو رسالتها الأساسية لغة الحب عوضاً عن لغة الذبح.

ثانياً - عناوين الشعر:

1. «حب» مقالات (الطبعة الأولى) 1973
2. «أعلنت عليك الحرب» مقالات (الطبعة الأولى)، شعر 1976.
3. «أشهد عكس الريح» (الطبعة الأولى)، شعر 1988.
4. «عاشقة في محبرة» (الطبعة الأولى) 1995.
5. «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى).
6. «الأبدية لحظة حب»(الطبعة الأولى).
7. «الرقص مع البوم» (الطبعة الأولى).

ونظراً لأهمية الحب لدى غادة السمان جعلته عنواناً لديوانها الأول،

وكي تعمم رسالة العنوان، جاء بصيغة التنكير «حب» وهي تعلي في عنوان آخر مكانة الحب «الأبدية لحظة حب» فجعلت لحظة حب تعادل الأبدية، أي تعادل الحياة والموت معاً والبقاء! وقد تكررت هذه الكلمة بلفظها في ثلاثة دواوين، بل يمكننا القول بتواجد معنى هذه اللفظة في معظم عناوين دواوينها الشعرية (عاشقة في محبرة) فالعشق مرادف للحب وإن كان أعلى درجة منه، و«رسائل الحنين إلى الياسمين» فالحنين يتوحد بالحب، وينتج عنه، إذ لا يمكن أن نحس بمشاعر الحنين بمعزل عن الحب. وقد جاءت هذه اللفظة في المقالة والشعر والقصة بصيغة المصدر، كأن الكاتبة تريد أن تلح على جوهر الوظيفة التي تقوم بها هذه الكلمة في النص الأدبي والحياة معاً، من هنا لا نستطيع أن نفصل الدلالة الانفعالية في عنوان غادة السمان عن الدلالة الفكرية.

وحين نتأمل عنوان ديوانيها «عاشقة في محبرة» و«الرقص مع البوم» نلاحظ الإدهاش والغرائبية التي تشد المتلقي إلى عالمها الإبداعي، وسر الإدهاش في مجاورة اسم الفاعل المشتق من العشق اسم مكان مشتق من الحبر، لكن اتساع دلالة الرابط (حرف الجر في) الذي يربط بينهما، أوحى باتساع المكان أي اتساع الدلالة الظرفية المكانية (مكان إقامة في محبرة) ودلالة المصاحبة (ملازمة المحبرة بشكل دائم) والتعليل (أسباب العشق تكمن في المحبرة بما تتيحه من إمكانات كتابية)[3].

إن التجاوز غير المنطقي بين دلالة (العاشقة) و(المحبرة) خفّف من وطأته حرف الجر (في) بعد اتساع دلالته، خاصة مع ورود صيغة اسم الفاعل التي تجسد الإنسان في فعل دائم هو (العشق) وقد كان لحضور صيغة التأنيث (عاشقة) بعداً دلالياً على حضور أنا الكاتبة قوياً أمضت حياتها برفقة القلم والحبر، ورأت شرايين وجودها تتغذى عبر المحبرة التي بدت أشبه بقمقم صغير يخرج منه مارد الإبداع!

تستحضر الكاتبة في عنوان «الرقص مع البوم» عناصر مدهشة، فقد جعلت مصدر الرقص الذي هو فعل إنساني محض يصاحب حيواناً، تكتسب صيغة الرقص حيوية دون أن تتقيد بزمن أو مسند إليه، كما تعمدت الكاتبة بأن تجعل الرقص مع البوم أشبه بطقس احتفالي لهذا جاءت بصيغة جمع (البوم) واستبعدت الصيغة الإفرادية.

إن اختيار الكاتبة لطائر البوم أمر لافت للنظر، إذ استبعدت بعض الحيوانات التي عرف عنها الرقص (القرود، الأفاعي، الخيول...) وذكرت حيواناً قلما يهتم به العرب، بسبب الموروث الشعبي الذي يرى في البوم نذير شؤم، فتحدث هذا الموروث وجعلت (البومة) حيوانها الطوطمي ورمزها المفضل، ورأت فيها معادلاً فنياً لتمردها على المألوف، لهذا تجاوزت العرف العربي، ورأت فيها جمالاً وإيحاء بالفرح، وتأكيداً لهذه المعاني المتحدية اختارت الرقص بصحبة البوم، لتدخل مع المتلقي في تجربة جديدة، متعمدة أن تثير لديه الدهشة والاستغراب، فتحفزه لتلقي العمل، وفهم أسراره، خاصة أنها تقدم له دلالات تناقض الموروث الشعبي الذي تربى عليه!

مثل هذا التجاوز للمألوف شكّل خصوصية لغوية منحت الكاتبة شخصية إبداعية متميزة. إذ جعلت (البومة) رفيقة دربها الإبداعي، لهذا لن نستغرب أن تتخذ الكاتبة من هذا الحيوان شعاراً لها (جعلته على شكل طابع بريدي) ومصاحباً لها في صورها الشخصية.

ثالثاً - عناوين المجموعات القصصية:

1. «عيناك قدري» (الطبعة الأولى) 1962.
2. «لا بحر في بيروت» (الطبعة الأولى) 1963.

3. «ليل الغرباء» (الطبعة الأولى) 1966.
4. «رحيل المرافئ القديمة» (الطبعة الأولى) 1973.
5. «زمن الحب الآخر» (الطبعة الأولى) 1978.
6. «القمر المربع»(الطبعة الأولى) 1994.

نعايش في العناوين القصصية لغادة السمان الدلالات نفسها التي عايشناها في عناوينها الشعرية، فكان أول عنوان قصصي لديها ذا دلالة عاطفية نلمس فيها حميمية الخطاب وشاعريته، إذ توجهه إلى رجل تحبه فتناديه (عبر صيغة الخطاب) وتخبره برسالة تخصه وحده، هي رسالة حب كتبت بلغة مجازية، وقد أضفى تجاوز الأنا والآخر (عبر صيغة المتكلم والمخاطب) حيوية على العنوان، وخفف من حضور صوت (الأنا) والملاحظ في هذا العنوان أن الكاتبة لم تستخدم اللغة الصريحة في خطابها للحبيب، وإنما استخدمت لغة التلميح والمجاز! هنا نتساءل: هل بسبب الموروث الاجتماعي الذي يستهجن تصريح المرأة بعواطفها؟ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة الزمنية المبكرة التي كتبت فيها هذه المجموعة (1963) أم أن اختيار لغة شعرية مجازية هي أكثر جمالاً وأكثر تأثيراً في المتلقي؟ أم أن هذه اللغة هي جزء من معاناة مكبوتة (لاشعورية) تجد طريقها عبر لغة شعرية؟

ستتخلى الكاتبة مع عنوان «زمن الحب الآخر» (1978) عن صوتها الخاص (الأنا) لصالح لغة عامة، تحرص على حضور حب جديد بعيد عن الأنانية. وهذا يعني تطور رؤية الكاتبة بعد خمسة عشر عاماً على صدور مجموعتها الأولى (1963).

لو تأملنا العناوين التي صدرت في الستينات للاحظنا بالإضافة إلى ظهور الأنا (الفردية) شيوع نبرة اليأس ولغة ذات دلالات متشائمة

«لا بحر في بيروت» ولغج تجسد الإحساس بالضياع والغربة «ليل الغرباء»، «رحيل المرافئ القديمة» مما يبرز تأثر لغتها القصصية في تلك الفترة بالأفكار الوجودية التي شاعت في أدبنا العربي في الخمسينات والستينات، لهذا لن نستغرب ظهور المقولات الرئيسية للوجودية في عناوين غادة السمان، فقد شكلت الوجودية مرجعاً فكرياً لها في تلك الفترة أسقطتها على شخصياتها أيضاً.

وقد نسجبت الكاتبة عنوان «ليل الغرباء» من المضاف (الليل) وهو اسم يحمل دلالات قاتمة تثير الخوف، أضيفت إليه الدلالات إلى الغرباء مما يعني أن الليل والغرباء مفهوم واحد، وبذلك اتسعت دلالة العنوان رغم اقتصاره على مركب إضافي وصفي (المضاف والمضاف إليه) وأسبغ الليل دلالة قاتمة على الغرباء مما ضاعف الإحساس بالضياع.

كذلك أضفى مصدر (رحيل) دلالات القلق وعدم الأمان، فإن ترحل المرافئ القديمة يعني حدوث أمر رهيب، يغير طبيعة المكان القديم الذي يألفه الإنسان، فيصبح مصدر أمان له، وقد بدا المصدر أكثر إيحاءً وحركة يوحي بديمومة الرحيل إذ لا يرتبط بزمن محدد (كالفعل) مما يرسّخ في ذهن المتلقي إحساس الضياع والغربة!

ومما أسهم في توسيع الدلالة في كلا العنوانين أنهما اعتمدا على المبتدأ (ليل، رحيل مضاف ومضاف إليه الغرباء، المرافئ) دون ذكر الخبر، وقد حذفته الكاتبة كي تحرض مخيلة المتلقي على البحث عن خير يناسب ليل الغرباء (طويل، قاس، مرعب...) وعن خبر يحدد أين رحلت المرافئ القديمة، هل رحلت المرافئ إلى (المجهول، عالم مرعب أو جديد...) وبذلك تشرك القارئ في البحث معها أثناء قراءة النص عما يكمل العنوان، وقد ساعدت صفة (القدم) التي وصفت بها المرافئ على توضيح زمان يوصف به المكان، مما يوحي بالثبات والسكونية، لكن رغم هذه الصفة حدث أمر

قاهر أدى إلى رحيل مكان يوحي بالأمان وينتمي إلى زمن مضى يزيده ثباتاً وحضوراً في الذاكرة!

تشيع لغة الوجودية في عناوين القصص في تلك الفترة، كما وجدناها تشيع في عناوين المجموعات القصصية، ففي مجموعة «لا بحر في بيوت» نجد عنواناً أقرب إلى العبثية «نداء السفينة» الذي لا يسمعه أحد، وبالتالي يضيع ركابها ويموتون[4].

مع مجموعتها التي صدرتها (1994) وجدنا عنوان «القمر المربع» نلاحظ ميل رسالة العنوان نحو الغرائبية، إذ تبدل الأبعاد الشكلية المألوفة للقمر (الدائرة، الهلال...) فنحن في زمن عجيب يشوّه الجمال، ويقضي على الانسيابية التي نلمسها في استدارة القمر أو الهلال، وتحل محلها الخطوط الهندسية التي تحول القمر من أفقه الجمالي الرومنسي إلى أفق آلي مبتذل! يفضح بؤس واقع يعيشه الإنسان المتمت اليوم فيسبغ الآلية على علاقته بالكون، لهذا حصرت الكاتبة القمر ضمن مربع بعد أن لاحظت طغيان المادة على حياتنا ونفي الجمال والقيم الرفيعة.

إن عنوان المجموعات القصصية جزء من الخطاب القصصي، إذ غالباً ما يكون عنوان إحدى القصص هو عنوان المجموعة، وبذلك تبرز الكاتبة أهمية الرسالة التي أرسلتها عبر خطابها القصصي!

رابعاً - عناوين أدب رحلات:

1. «الجسد حقيبة سفر»، مقالات (الطبعة الأولى) 1978.
2. «غربة تحت الصفر» (الطبعة الأولى) 1987.
3. «شهوة الأجنحة» (الطبعة الأولى) 1995.

4. «القلب نورس وحيد» (الطبعة الأولى) 1998.

5. «رعشة الحرية» (الطبعة الأولى) 1998.

مع أدب الرحلة نجد لفظة سفر ولوازمه (الحقيبة) في العنوان الأول «الجسد حقيبة سفر» لكن الكاتبة تتعمد أن تكون دلالة عنوانها أقرب إلى الدلالة المجازية،فرغم الحضور المادي لمستلزمات السفر (حقيبة سفر) تنزاح بعيداً عن الدلالة المألوف، التي تحيل إلى عالم خارجي يتم كشفه، إلى دلالة غرائبية تحيل إلى عالم داخلي، تحاول الكاتبة اكتشافه باعتباره خطوة أولى لاكتشاف العالم الخارجي، وبذلك ابتكرت علاقة جديدة تحول فيها جسد الإنسان إلى حقيبة سفر، لأن حاجات المسافر تنبع من أعماقه لذلك يستغني عن الأمتعة المادية حين يمتلك ذاته، فيكتفي بغناه الداخلي، لهذا انطلقت لفظة الجسد من قيود الدلالات الحسية لتقترب بسبب مجاورتها (سفر) إلى حدود معنوية، ولم تبدُ لنا لفظة الجسد هنا ذات أبعاد حسية، كبعض العناوين التي لمسناها لدى كاتبات عربيات («صحيح الجسد» هيفاء بيضار، «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي...).

الملاحظ قدرة الكاتبة على نقل دلالات الكلمة من استخدامها المألوف إلى آفاق جديدة، بفضل علاقات المجاورة المبتكرة من الألفاظ، فحين حضرت في العنوان لفظة ذات دلالة حسية «شهوة» نجد أنها أصبحت في التركيب النحوي مضافة إلى كلمة ترتفع بها إلى عالم أرضي إلى عالم سماوي (الأجنحة) وبذلك وسّعت الكاتبة دلالة الكلمة ونقلتها بفضل علاقة المجاورة، فأبعدتها عن دلالات لغة الجسد وانتقلت بها إلى رغبة روحية تكمن في أعماق كل إنسان: أن يمتلك أجنحة تطير به إلى عوالم جديدة.

في عنوانها «عربة تحت الصفر» (1987) تعود غادة السمان إلى الفترة الوجودية التي لمسناها في الستينات والسبعينات (ليل الغرباء،

رحيل المرافئ القديمة) وإن كنا نستطيع أن نربط عنوانها بسيرتها الذاتية لا بالمناخ الفكري الشائع الذي وجدناه في الخمسينات والستينات (حيث شاع الفكر الوجودي) فقد عاشت غربة قاسية، حين اضطرتها أهوال الحرب الأهلية اللبنانية إلى ترك مدينتها الحبيبة (بيروت) لتعيش غريبة اللسان والروح في باريس، لهذا نلمس في هذا العنوان المعاناة الروحية التي تصاحب السفر، حين يكون قراراً إجبارياً، تنتفي فيه حرية المسافر، من هنا جسّد لنا هذا العنوان الحد الأقصى من الغربة حتى بدت هذه اللفظة احتلت مكان لفظة مألوفة مع سياق تحت الصفر (حرارة)، فتنقلت الجملة من عامل الحقيقة إلى عالم المجاز، وقد استفادت من إيحاءات السياق لتعبر عن أقصى حالات الغربة عبر سياق يدل على أقصى انخفاض لدرجات الحرارة يتألف هذا السياق من مركب شبه جملة (ظرف مكان متعلق بمسند إليه محذوف) أضيف إلى أدنى رقم ممكن (الصفر) وبذلك تختزل (تحت الصفر) دلالات كثيرة، استطاعت أن تعبر عنها بشبه جملة.

تبتكر مخيلة الكاتبة في عنوان «القلب نورس وحيد» (1998) علاقة مدهشة بين الإنسان والكون حين تزيل الحواجز بين القلب (مركز المشاعر أي إنسانية الإنسان) وحيوان بحري جميل (نورس) فتتوحد معاناة الإنسان التي اختزلتها الكاتبة بلفظة (قلب) والحيوان (نورس) لتوحي لنا بمعاناة كونية من الوحدة، وبذلك نقلنا هذا العنوان إلى عالم شعري يوحي بالحزن الجميل والوحدة، وقد أسهم حرف السين (نورس) في تشكيل إيقاع حزين ينسجم مع دلالة الوحدة التي اتسعت آفاقها فشملت الكون وكائناته كلها!

تكررت في عناوين غادة السمان لفظة القلب «الرغيف ينبض كالقلب» (1980) حيث تقيم علاقة بين أساس الوجود المادي (الرغيف) والوجود الروحي للإنسان، في حين جاء فعل (ينبض) ليمنح دم الحياة

للإنسان، وبذلك تبدو الحاجات المادية للإنسان مساوية للحاجات الروحية، وقد اتسعت دلالة أداة التشبيه فأصبحت أيضاً أداة توكيد لهذه العلاقة، وذلك بفضل دلالات الفعل (ينبض) التي تنقل نسغ الوجود ودمه بحب وتقان.

حين تحضر لفظة (القلب) يبدو لنا التركيب النحوي للعنوان تركيباً تاماً، فتجد المسند والمسند إليه، كأن هذه اللفظة تعني الاكتفاء والإحساس بالكمال، لذلك كان حضورها في أي عنوان يؤدي إلى تمام دلالته، كأنها ينتفي أي نقص فيه.

مع عنوان «رعشة الحرية» تنتقل لفظة (رعشة) كما انتقلت لفظة (شهوة) من دلالتها الجسدية إلى دلالتها الروحية بفضل مجاورتها لفظة (الحرية) إذ يتيح السفر للإنسان فرصة العيش في عالم ممتع، تنطلق فيه الروح من أسرها، ومثل هذه المتعة حرمها الإنسان العربي في بلاده، لهذا يزداد شوقه ورغبته في ممارسة «رعشة الحرية» فيحصل على لذة الانطلاق والمغامرة بيعداً عن الخوف والقمع.

خامساً - الرواية:

1. «بيروت 75» (الطبعة الأولى) 1975.
2. «كوابيس بيروت» (الطبعة الأولى) 1976.
3. «ليلة المليار» (الطبعة الأولى) 1986.
4. «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» (الطبعة الأولى) 1997.
5. «سهرة تنكرية للموتى»، رواية (الطبعة الأولى) 2003.

جماليات عنوان «بيروت 75»

تختار غادة السمان لروايتها الأولى عنواناً ذا دلالة مكانية وزمانية «بيروت 75» فتختزلهع إلى المسند هو المكان والمسند إليه هو الزمان، كأنها تريد تنبيه المتلقي إلى حدث استثنائي ظهر في عام (1975) في مدينة استثنائية، فبدت معنية بتسليط الضوء على فضاء زماني بالغ الحساسية هو بداية الحرب الأهلية اللبنانية، فاختارت (بيروت) موطن الحلم وقد تحولت إلى موطن للجنون، إذ أصبحت ساحة حرب.

بالإضافة إلى ذلك اختارت الكاتبة مدينة أحبتها رغم ما فيها من أشواك وألغام، فقد كانت موئلاً لأحلامها ولطموحاتها الأدبية، استطاعت أن تنسج فيها آمالها، لهذا جعلتها ملاذاً لأحلام شخصياتها الآتية من دمشق (فرح، ياسمينة) مثلها.

من هنا يبدو العنوان على صلة وثيقة بالحدث وبالشخصية، فقد كانت بيروت فضاء تتحرك فيه شخصياتها، وتتشوه وتموت، فاستطعنا أن نعايش بؤس واقع أدى إلى الحرب، لهذا اختزلته الكاتبة في عنوان بعيد عن اللغة التجريدية والشعرية التي ألفناها في عناوينها الشعرية والقصصية، لكن دلالات المكان والزمان لم تكن محايدة، فقد بدت لنا بالغة التوتر.

يبدو أن غادة السمان تختار عناوينها إثر انتهائها من الكتابة، فقد أنهت روايتها أواخر (1974) إلا أنها اختارت زمناً لاحقاً عنواناً لها (هو زمن النشر) إنه زمن مجنون، بدأت الكاتبة تعيشه، بعد أن لمست إرهاصاته عبر معاناة يومية عايشتها، ودفعت المتلقي لمعايشتها مع شخصيات الرواية، فإذا كانت الحرب الأهلية قد حدثت (1975) فإن الرواية عنيت بتقديم إرهاصات أدى إلى حدوثها (التفاوت الطبقي الرهيب

بين سكانها، استغلال الإنسان وتشيئه، تدمير البيئة من أجل الحصول على المزيد من المال...).

لهذا تعمدت في الخاتمة أن تبرز حالة الجنون التي تعيشها المدينة، إذ وجدنا (فرح يستبدب باللائحة مشفى الأمراض العقلية، لتمنحها الاسم الذي تستحقه (مدينة الجنون) مما يؤدي إلى «كوابيس بيروت» نعايشها في روايتها التالية بصورة أوضح!

لهذا نستطيع أن نفهم لماذا اختزلت في عنوانها لبنان وربما الوطن العربي عبر مدينة (بيروت) كما اختزلت التاريخ الحديث عبر عام (1975).

اختزلت الكاتبة هذا العنوان، وأوصلت الرسالة بعدد قليل من المورفامات (اثنتين) مكتفية بإبراز التاريخ مكاناً وزماناً، لكن الإنسان لم يغب، فمع حضور الحرب لابد أن يتداعى إلى الذهن من يسهم في التدمير ومن يشعل فتيل الحرب، لهذا بدا الزمان (75) لا معنى له إلا بوجود الإنسان الذي جعل من هذا العام زمن حرب!

وما يدل على استخدام الكاتبة لغة الاختزال في العنوان أنها لم تذكر التاريخ برقمه الكامل (1975) بل حذفت ما يمكن حذفه، لتضفي المألوفية عليه، وتقرّبه من اللهجة المحكية التي اعتادت اختزال الرقم بذكر أحاده وعشراته فقط.

جماليات عنوان «كوابيس بيروت»:

مع عنوان رواية «كوابيس بيروت» يحضر الفضاء الكوني نفسه مرة أخرى الذي عايشناه في رواية «بيروت 75» ولغة الاختزال ذاتها، لكن الكاتبة تطور جماليات العنوان، فتستخدم لغة التلميح للدلالة على

الفضاء الزماني، وتكتفي بإيحاءات لفظة (الكوابيس) التي ترافق عادة زمن الحرب والمآسي، كأن الكاتبة حين أضافت هذه اللفظة إلى (بيروت) تريد أن تستمر في تأريخها للحرب الأهلية اللبنانية، بعد أن ألمحت إلى إرهاصاتها في روايتها الأولى، ورأت في الخاتمة أنها تستحق اسم مشفى المجانين، تفتتح روايتها الثانية بعنوان يوحي باستمرار حالة الجنون «كوابيس بيروت»!

بناء على ذلك نلاحظ ترابطاً بين عنوان الرواية الأولى «بيروت 75» والزواية الثانية «كوابيس بيروت» ليس فقط عبر الفضاء المكاني والزماني بل عبر علاقة منطقية، فالأسباب التي لمسناها في الرواية الأولى (التفاوت الطبقي الحاد، افتقاد القيم الإنسانية...) لابد أن تؤدي إلى النتائج (الحرب، الكوابيس...).

من هنا نستطيع أن نعد العنوان الأول تمهيداً للعنوان الثاني أو بإمكاننا أن نرى، كما رأى بعد النقاد، أنهما رواية واحدة في جزءين، إذ رغم اختلاف أسماء الشخصيات فإن الفضاء المكاني والزماني واحد، بل إن معاناة الشخصية في الكوابيس هي استمرار لمعاناة الشخصية في «بيروت 75» خاصة إذا لاحظنا أن الطبعة الزولى من رواية «كوابيس بيروت» صدرت (1976) أي بعد عام فقط من صدور رواية «بيروت 75».

لعل الخلاف الأساسي بين الروايتين كان في الأسلوب، فمثلما طوّرت جماليات العنوان طوّرت جماليات خطابها الروائي، فإذا كنا قد سمعنا أصواتاً متعددة في الرواية الأولى عن طريق تداعياتها، فإننا سمعنا صوت الشخصية النسوية عن طريق كتابة اليوميات أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، فكانت الكوابيس التي تخنق أعماق الإنسان، وتنغص صحوه ونومه، هي التي احتلت يومياته، لذلك لم تقدم لنا الكاتبة عنواناً

محايداً «يوميات بيروت» بل عنواناً مأزوماً «كوابيس بيروت» لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطيع أن يكتب فيها يومياته بهدوء! بل يعيش كوابيس الرعب، التي لم تكن كوابيس فردية فقط، بل امتزجت بكوابيس الوطن لحظة إثر لحظة (ذبح الشباب، اغتيال الحب، تشوه الطفولة، نقص الرغيف...).

بدا لنا استغناء الكاتبة عن عنوان «يوميات بيروت» وتسليطها الضوء على «كوابيس بيروت» زكثر انسجاماً مع جحيم المعاناة المرعبة للحرب الأهلية في بيروت، التي عاشتها البطلة كما عاشتها غادة السمان، لهذا من الطبيعي أن يتماهى صوتها بصوت الكاتبة في كثير من الأحيان، فكان قرار البطلة هو قرار الكاتبة في الخروج من الكوابيس عن طريق التعبير عنها كتابة، مادامت لا تملك فرصة خلاص أخرى.

صحيح أن الكاتبة اختارت لتجسيد هذا الجحيم ولترهين اللحظات الكابوسية أسلوب اليوميات، لكنها ابتكرت تأريخاً خاصاً بروايتها هو أرقام الكوابيس من (1 إلى 206) وبذلك بات العنوان جزءاً حيوياً من شكل الرواية ومضمونها! في حين جعلت الخاتمة حلماً حمل رقم واحد، لكي تجعل الحلم معادلاً فنياً لليوميات الكابوسية، مما يتيح لها فرصة الخروج منها عبر بوابة الحلم، الذي يجسد الأمل بحياة جديدة، فأتت بما يناقض الكابوس (الحلم) بل يستطيع أن ينقذ الإنسان من كوابيسه.

ويبدو أن الكاتبة حسمت أمر عنوانها منذ اللحظة الأولى للكتابة، ومما يؤكد ذلك أننا وجدنا صوت المؤلفة في كابوس (106) يبين لنا أن مخطوطة «كوابيس بيروت» من بين الأشياء التي يعز عليها تركها، فتضعها في محفظة صغيرة لترحيل بها ساعة الخطر المفاجئ **«وفوق أشياء يوسف وضعت بعض مخطوطات قصص قصيرة، ودفاتر مذكراتي في السنوات السبع الأخيرة، ومخطوطة «كوابيس بيروت» التي سجلتها فيها**

يوماً بعد يوم ولحظة بعد لحظة وأنا أتأرجح على الخيط الدقيق الفاصل بين الموت والحياة»[5].

نلاحظ أن الكاتبة دعتها باسم محايد (مخطوطة) لم تطلق عليها لقب رواية، ولم تدعها بمذكرات، مما يوحي لنا بتردد الكاتبة في البداية بين الأسلوب الروائي وأسلوب اليوميات، ولكن يبدو أنها حسمت أمرها بجمع الأسلوبين معاً، فامتزجت لغة الخيال بالواقع، ولغة الأعماق باليومي، مما يتناسب فعلاً مع لغة الكوابيس.

وقد جاءت كلمة (كوابيس) بصيغة الجمع لتوسّع الدلالة إلى أقصى مدى ممكن، وبذلك ترصد الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية أثناء الحرب، فهي لا تعيش كابوساً واحداً، يمكن أن ينتهي، وإنما تنتقل من كابوس إلى آخر، مما يعمّق الأزمات النفسية للشخصية، لهذا بدت لنا (الكوابيس) جزءاً من جماليات اللغة الإبداعية للكاتبة، فهي لازمة لغوية وصوتية وموضوعاتية رافقت العمل الروائي منذ الرسالة الأولى (العنوان) وحتى الرسالة الأخيرة (الخاتمة) حين بدت لنا رديفاً لوجود الإنسان في بيروت سواء أكان كاتباً أم متلقياً عادياً!

وكذلك بدت لنا الـ (كوابيس) جزءاً من جماليات تبويب الرواية، فهي ذات أهمية خاصة لدى الكاتبة، لهذا خالفت المألوف في تسمية أجزاء الرواية، إذ غالباً ما نجد المبدع يلجأ إلى تقسيم روايته إلى فصول، غير أنها اختارت أن تقسم روايتها إلى كوابيس!

وقد تعمدت غادة السمان أن تأتي بالمسند (كوابيس) وتغيّب المسند إليه، لكن إضافة المكان إلى الكوابيس وسّع دلالة العنوان، وأوحى بوجود ما يستدعي الكوابيس في مدينة بيروت، ومن جهة أخرى أوحت لنا إضافة الكوابيس إلى هذه المدينة معنى التخصيص، إذ قيدت حدوث الكوابيس بمدينة (بيروت).

وبما أن كلمة (كوابيس) تحمل دلالات مفزعة تستطيع أن توحي لنا بأن المسند إليه مشتق من تلك الدلالة! خاصة أن الكوابيس مضافة إلى مدينة (بيروت) مما يعني أنها وهذه المدينة شيء واحد، من هنا اكتسبت (كوابيس) التعريف بفضل الإضافة، وبدت ملازمة لمدينة الحلم العربي في الحرية والديمقراطية.

تقدم الكاتبة بفضل هذا العنوان المقولة الأساسية للرواية، فالكوابيس التي باتت تصاحب المدينة (بيروت) أكثر المدن العربية حرية وجمالاً، حولتها إلى جحيم أثناء الحرب، تحترق فيه البطلة، وتضيع آمالها، مما يحيل حياتها إلى لحظات كابوسية! تستحق التسجيل والتأريخ لتنفّر المتلقي من الحرب وما تجره من دمار!

هنا نتساءل: ألا يؤدي تغييب المسند إليه إلى تحفيز مخيلة المتلقي خاصة بعد انتهاء قراءة الرواية من أجل البحث عن خبر للمسند (كوابيس) الذي قد يكون فعلاً أو حلماً أو تساؤلاً هو («كوابيس بيروت متى تنتهي؟...) فيضع حداً لهذه الكوابيس التي بدأت بها الكاتبة عنوان روايتها، وتبدأ حياة طبيعية جديدة.

جماليات عنوان «ليلة المليار»:

جعلت الكاتبة العنوان «ليلة المليار» مبتدأ دون خبر، لتحفز المتلقي على متابعة الخبر في سيرورة الرواية، فلابد أن يعمل مخيلته متسائلاً عن الخبر: ليلة المليار ما معناها؟ هل هي ليلة عادية؟ أم أسطورية؟ هل هي ليلة فرح؟ أم حزن وخوف؟ كيف ستنتهي هذه الليلة؟ كل هذه التساؤلات يوحي بها العنوان مما يجعلها تشكل محفّزاً لتلقي الرواية.

يقترب عنوان رواية «ليلة المليار» من الناحية الصرفية والإيقاعية

«ليلة الميلاد» بل يشتركان في الحروف، لم نجد خلافاً بينهما إلا في حرف واحد هو (حرف الدال الذي أصبح راء) مما يؤدي بداهة إلى المشاركة في الدلالة الاحتفالية، لكن الخلاف في ترتيب حرفي (اللام والباء) وتغيير حرف الدال أدى إلى نقل الدلالية من مستوى معنوي إلى مستوى مادي، فميلاد السيد المسيح عليه السلام يوحي بقيم دينية سامية (الرحمة والمحبة، الإخاء...) ترتقي على أساسها البشرية، بالإضافة لما تشيعه لفظة الميلاد في النفوس من فرح، في حين تنقل لفظة (المليار) الإنسان إلى عالم الأرقام الذي لا يرحم! فيعيش المتلقي عبر دلالة هذا العنوان حالتين متناقضتين: الأولى: الاحتفال بميلاد السيد المسيح، والثانية: الاحتفال بميلاد المليير الثاني، وبذلك ولى زمن النقاء والقيم وحل محله زمن تراكم الذهب!

نلاحظ في عنوان هذه الرواية كما لاحظنا في عنوان «كوابيس بيروت» توحد الدلالة بين المتضايفين فيغدو المضاف (ليلة) في حكم المضاف إليه (المليار).

تبدو إضافة الزمن (ليلة) إلى مثل ذلك الرقم الكبير لم ينقلها من حالة التنكير إلى حالة التعريف فقط، بل جعل هذه الليلة تكتسب نسبة تلتصق بها لتوحي بالثراء الفاحش، وبات المال (المليار) يضفي خصوصية تفيد معنى الـ (ليلة) عندئذ غادر الزمن دلالته المألوفة، وأصبح مضافاً إلى هاجس الثراء، الذي اختزل في رقم المليار، أي حساب رصيد (رغيد الفاحش الثراء) ويتحول المليار، في هذه الرواية، إلى نجم يحتفى به، وتتضاءل أهمية الإنسان أمامه، لهذا يدعو (رغيد) على شرفه الضيوف من كافة أنحاء العالم، كما يدعو الزمن باسمه «ليلة المليار» أي ليلة تمام المليار الأول وميلاد الثاني، فهي ليلة تزدهر فيها الأحلام المادية لدى معظم شخصيات الرواية، فيبدو الذهب نبض القلوب وأمل العقول!

ترسم الكاتبة معالم هذه الليلة الاحتفالية بشكل يجعلها أشبه بليلة من ليالي «ألف ليلة وليلة» في بذخها، لكنها تبادل مواقع المضاف والمضاف إليه بين «ألف ليلة» و«ليلة المليار» يوحي بتحول الزمان (الليل) عن جماليته وسحره إلى رقم أو رصيد في البنك! فقد تم تغليب رقة الليل في خزينة مال رغيد!

وبذلك استولى المال على الزمن، وأصبح مادة الحياة الأساسية، لن نستغرب استيلائه بالتالي على أحداث الرواية، ووجدان معظم الشخصيات، فابتت «ليلة المليار» محور حياتهم، حتى وجدنا بينهم من يؤجل انتقامه إلى ما بعد هذه الليلة، ومنهم من يخطط بعدها لبداية حياة جديدة (عودة للوطن، زواج، طلاق...).

لعل براعة الكاتبة في كونها استطاعت أن تختزل عبر هذه الليلة التي جعلتها عنواناً للمقولة الأساسية التي تمحورت حولها حياة معظم شخصيات الرواية، حتى تحولت إلى ليلة الصفقات التجارية والعاطفية! وبهذا كانت «ليلة المليار» ليلة مصيرية للجميع! فشكّل العنوان جزءاً حيوياً من جماليات الرواية، وكان مؤثراً في سيرورة الحدث وبناء الشخصية والخاتمة!

وقد لاحظنا أن الكاتبة في الخاتمة (وهي حفلة «ليلة المليار») تتعمد أن تصدم أفق توقع المتلقي، فبعد أن تهيّأ أثناء السرد ليرى احتفالاً أسطورياً بليلة المليار، وتاحفّز ليعايش عجائب الثراء مع بداية مليار جديد، أي بداية حياة جديدة لـ «رغيد» يفاجأ بموته إثر أزمة قلبية في بركة قصره الذهبية، فتتحول «ليلة المليار» إلى «ليلة الموت» من هنا يصبح المليار مرادفاً للموت، وبذلك يعيش المتلقي حقيقة أن الموت يقف بالمرصاد لاصطياد حياته وتهديم آماله! إنها حقيقة غالباً ما ينساها الإنسان أثناء لهاثه وراء المال! وأن أية ليلة يمكن أن تكون ليلة الموت، حتى تلك الليلة المصيرية «ليلة المليار»!

وقد بدا لنا موت (رغيد) في ليلته الاحتفالية عقاباً، سعت الكاتبة إلى امتداد دلالته لتشمل كل أولئك الذين يتاجرون بالوطن، ويسمسرون بأحلام أبنائه، ويغذّون الحرب ببيع الأسلحة لكل الأطراف المتقاتلة في لبنان، من أجل مليارات منهوبة من دماء الأبرياء! مثل هؤلاء لن تمنحهم الكاتبة فرصة الحياة! فجعلت ليلة احتفالهم هي ليلة موتهم! فيبدو البناء الروائي أشبه بدائرة تبدأ بالعنوان لتنتهي به، وإن كانت النهاية (الموت) نقيضاً للاحتفالية التي يوحيها!

جماليات عنوان «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية»:

يحمل العنوان رسالتين تبدوان للوهلة الأولى منفصلتين «الرواية المستحيلة»، «فسيفساء دمشقية» مما يسهم في تحفيز المتلقي وتشويقه، فيتساءل: لمَ يدعى النص الذي بين يدي بالـ«الرواية المستحيلة»؟ وما هي الفسيفساء الدمشقية؟

تتخلى غادة السمان في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» التي ظهرت في أواخر التسعينات (1997) عن أمرين لحظناهما في عناوين رواياته السابقة، كثافة العنوان (قلة عدد المورفامات التي تراوحت بين الاثنين والثلاثة) فقد أصبحت المورفامات ستة أو سبعة إذا أخذنا بعين الاعتبار الرابط المحذوف (هي) مما يعني حدوث تطور في الرسالة التي يؤديها العنوان وتشعبها! وقد يؤدي ذلك إلى انسجام وطبيعة الحس الروائي، حيث تعبر كثرة المورفامات عن التعدد الذي نلمسه في الفضاء الروائي وما يعنيه من تعدد في لغاته.

والأمر الثاني: هو نتيجة للأول فاللغة المكثفة التي لجأت إليها الكاتبة فغيّبت المسند إليه (كما في «كوابيس بيروت» و«ليلة المليار» لم

نجدها في «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» إذ يمكن اعتبار جملة (هي فسيفساء دمشقية) خبراً (مسنداً إليه) للرواية المستحيلة.

استطاعت كلمة «فسيفساء» أن توحي لنا بالتنوع المكاني بفضل غناها الدلالي وقدرتها على منح مخيلة المتلقي أطيافاً لونية متعددة! وقد نسجها حنين غادة السمان إلى وطنها وخاصة المدينة التي ولدت فيها دمشق، كذلك بدت لنا هذه الكلمة ذات بعد تاريخي يوحي بالعراقة والجمال المتعدد الأطياف، مما يحيل المتلقي إلى معايشة الحنين إلى زمن مضى غني بجمالياته، إنه زمن ينتسب إلى الطفولة والصبا بكل ألوانه الزاهية، لهذا خصصت الكاتبة الفسيفساء بمدينة دمشق، لعلها تحيي الماضي وتجعله جزءاً من الحاضر! خاصة أن هذه المدينة تملك دلالات تاريخية عريقة!

قسّمت الكاتبة العنوان إلى وحدتين (الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية) وحذفت الرابط بينهما (الرواية... هي فسيفساء...) (مما يوحي بانفصالهما، لهذا يبدو لنا الجزء الأول من العنوان معنياً بتحديد جنس النص الأدبي (الرواية) لكن صفة (المستحيلة) التي قيّدت الكاتبة فيها الموصوف (الرواية) تكاد تنفي هذا الانتماء، أو تحوله إلى جنس أدبي آخر، يكشفه لنا تلقي النص.

مع الجزء الثاني من العنوان «فسيفساء دمشقية» تعلن الكاتبة انتماء هذا النص الأدبي إلى واقع محدد هو الفضاء المكاني (دمشق) المعروف بغناه وتنوعه الفسيفسائي!

إن علاقة المجاورة بين الفسيفساء ودمشق، ونسبة الفسيفساء لهذه المدينة يوحي للمتلقي بتعلق الكاتبة الوجداني بالمكان! خاصة إذا عرفنا أن هذه المدينة التي عاشت فيها أجمل أيام حياتها مازالت بعيدة عنها تعاني الحنين إليها.

وبما أن العنوان يمثل على المستوى النصي «جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل...»[6] فقد بدا لنا عنوان «الرواية المستحيلة...» موحياً باضطراب انتماء هذا النص إلى الخطاب الروائي، أو استحالته إلى جنس آخر، هنا نتساءل: إلى أي جنس أدبي ينتمي هذا النص؟

من أجل الحصول على جواب شاف للإشكالات التي طرحها العنوان، لابد من العودة إلى الوحدات الدلالية للعمل، كي نتفهّم الإشكاليات التي طرحها عنوان الرواية، فنفهم قلق انتمائها الذي يوحي به، فالكاتبة حين صرّحت بأنها تقدم «رواية مستحيلة» فالسبب في ذلك أنها تقدم نصاً أقرب إلى السيرة الذاتية، مما يوحي بتعدد البنية الفنية للخطاب (رواية، سيرة ذاتية).

ثمة رغبة لدى غادة السمان في تقديم سيرتها الذاتية بحرية مطلقة أسوة بالكاتبة الغربية، لكنها تدرك أن رواية سيرتها أمر يكاد يكون مستحيلاً في مجتمعنا التقليدي، لذلك تلجأ إلى الحس الروائي لتجد فيها ملاذاً آمناً لحريتها في التعبير عن ذاتها؛ إذ نجدها تتقنّع خلف صوت بطلتها (زين) لتعبر عن تفاصيل حياتها.

وقد اعترفت غادة السمان بذلك على صفحات روايتها «**ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم، وأتحدث عن نفسي.. ولا أكتب شيئاً نصفه خيال ونصفه حقيقة ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي ولا أخاف من كوني أقترف ذلك...**»[7].

يتيح الخطاب الروائي للكاتبة فرصة لن يتيحها فن السيرة الذاتية، لامتلاكه قدرات، الخطاب التخييلي، فيبتعد ذهن المتلقي العربي عن إلصاق الخطاب بالوقائعي والمباشر، كما في خطاب السيرة الذاتية، مما يجعلها في منأى عن كيل التهم والاستهجان في مجتمعها.

وقد شكّل ضمير المتكلم، الذي كان العمود الفقري لخطابها في هذا

النص، صلة وصل بين خطاب السيري والخطاب الروائي، فاستطعنا أن نعايش التفاصيل الحياتية للكاتبة عبر ضمير المتكلم، الذي عزّز تماهي صوت البطلة (زين) وصوت الكاتبة، وأشاع حميمية الخطاب في هذه الرواية.

رغم انتصار سلطة الخوف واختيار الكاتبة شكل الرواية للتعبير عن سيرتها الذاتية، لكنها لم تكن مرتاحة تماماً لهذا الخيار! فقد لمسنا في عنوانها قلقاً في مدى صلاحية هذا الشكل لتقديم سيرتها الذاتية ورواية فنية في وقت واحد، لذلك دعت روايتها بـ «الرواية المستحيلة» ولولا تلك الفسيفساء الدمشقية في المكان والشخصية التي ارتكزت عليها الرواية المستحيلة، لما تحولت هذه السيرة الذاتية إلى شكل روائي، فقد استطاعت عبرها أن تنقذ الرواية من طغيان الصوت الواحد الذي هو صت (أنا) المؤلفة، وبفضل أسلوب تعدد الأصوات استطاعت أن تكون وفية لسيرتها الذاتية في تقديم دقائق حياتها وتفاصيل بيئتها، كما استطاعت أن تكون وفية لأصوات الشخصيات التي رعتها أو أحاطت بها.

إذاً توحي **دلالة العنوان** صعوبة تحويل السيرة الذاتية إلى فن روائي أي تحويل ما هو ذاتي حميمي إلى فن قريب من الموضوعية، فأطلقت غادة السمان على روايتها عنوان «الرواية المستحيلة» إذ من المستحيل أن ينظر المرء إلى ذاته نظرة موضوعية، لذا تكاد تنتصر السيرة الذاتية لديا، باعتقادنا، لكن الفسيفساء الدمشقية (في الشخصيات والأمكنة) نقلتنا من المستحيل إلى الإمكانية، بفضل ما منحتها من جماليات النوع، فعايشنا تعدداً في الأصوات وتنوعاً في الأماكن، التي شملت حارات دمشق وقراها ونهرها وحماماتها ومنتزهاتها، كما شملت تنوعاً بين الأحياء القديمة والحديثة، لهذا بدت إضافة الفسيفساء إلى دمشق ذات دلالة جمالية تشمل دمشق، التي هي محور الرواية مثلما هي

نبض الكاتبة، فهي تعيش في ذاكرتها وروحها، ونتيجة قرب هذا العمل من ذات المؤلفة سادت في العنوان لغة التعريف (ال التعريف، العلم).

وبذلك بدا لنا عنوان هذه الرواية جزءاً أساسياً من إشكالات الرواية ومدخلاً هاماً لها، فقد عايشنا قلق الكاتبة وترددها بين جنس الرواية والسيرة الذاتية، كما عايشنا الدلالات الأساسية التي أسهمت في جماليات الرواية، وبذلك كان تمهيداً لابد منه للمقولة الأساسية التي عايشناها في الرواية.

رواية «سهرة تنكرية للموتى»

دلالة العنوان:

مع رواية غادة السمان «سهرة تنكرية للموتى» التي ظهرت (2003) تعايش جواً احتفالياً غرائبياً يذكرنا بعنوان «ليلة المليار» التي ظهرت (1986).

تلتقي الروايتان في العنوان عبر لفظة ذات دلالة احتفالية هي «سهرة» التي ترادف لفظة «ليلة» فالسهر يكون ليلاً عادة، وكذلك الاحتفال لا يكون إلا ليلاً، ويمكننا أن نعد رواية «سهرة تنكرية للموتى» استمراراً لرواية «ليلة المليار» فقد حضرت مدينة (بيروت) وأجواء الحرب الأهلية فيها التي جسدتها الكاتبة في «ليلة المليار» وإن لاحظنا تطور الأحداث بسبب الفارق الزمني بينهما (سبع عشرة سنة) فعايشنا نتائج الحرب الأهلية على الإنسان والمكان (بيروت) وخير دليل على أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» تكاد تكون جزءاً ثانياً للرواية الأولى هو حضور أحد أبطال «ليلة المليار» الأساسيين (خليل الدرع) وقد أقعدته الآلام،

ليخبرنا بما فعلته الحرب بأبناء الوطن، وقد كانت ابنته (سميرة) أقرب أولاده إليه شخصية رئيسية في الرواية.

وكذلك تشترك هاتان الروايتان بحضور الموت الذي هو نقيض الاحتفال والسهر، ففي خاتمة «ليلة المليار» يموت (رغيد) بشكل مفاجئ، وفي «سهرة تنكرية للموتى» يحضر الموت في رسالة العنوان، إذ نجده في صيغة جمع الكثرة (موتى: فَعلى) إذ يكثر عدد الموتى أو الذين يستحقون الموت في الرواية!

هنا نتساءل: ما سبب غياب جمع المذكر السالم (اللميتين) هل تريد الكاتبة نزع الصفة الإنسانية عنهم، ماداموا يسيئون للوطن ولأهلهم! والدليل على ذلك أن المتلقي لم يشهد موت أية شخصية نظيفة في الرواية، وألحقت (ال التعريف ال الجنسية) التي تفيد التحديد فهؤلاء الموتى معروفون، وإن كانت سهرتهم التنكرية في حكم المجهول لهذا جاءت «سهرة» بصيغة النكرة مع صفتها (تنكرية) التي خصصت نوعية السهرة وقيّدته بصفة التنكر ذات الإيحاءات السلبية وربما الغربية أيضاً، إذ لم نعتد في احتفالاتنا على التنكر، لكن البحث عن تفاصيل هذه السهرة (الذي يختزله الخطاب الروائي) هو إحدى عوامل جذب المتلقي لمتابعة هذه الرواية! مما يدفعه لتلقي الرواية بحماسة!

إذاً تعود غادة السمان في هذه الرواية إلى ولعها باللغة الغرائبية للعنوان، الذي لمسناه في عناوين دواوينها ومقالاتها، من أجل أن تحث مخيلة المتلقي على التساؤل: كيف تكون السهرة التنكرية التي يحتفل بها الموتى؟

من هنا لا تبدو الكاتبة بحاجة إلى تغيب المسند إلى شبه الجملة (للموتى) بل تتعمد ذكره، لتوصل رسالتها الغرائبية، ومن أجل الاختزال

غيّبت المتعلق الذي دون أن تحدث خللاً في الدلالة «سهرة تنكرية **كائنة** للموتى».

ثمة تساؤل آخر يحرص عليه العنوان: هل أبطال هذه الرواية هم من الموتى فقط؟

من الملاحظ أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» رواية عشق وقلق على بيروت المدينة العزيزة على قلبها، لهذا جمعت الشخصيات الموتى بنقيضها (الشخصيات الحية) في الغربة، ثم في رحلة العودة إلى الوطن (لبنان) فبدت هذه الرحلة أشبه بسهرة تنكرية تفرز الأحياء المحبين لبيروت عن الموتى (ناجي، عبدالكريم...) الذين ينتهكون قيم الحياة الأصيلة، فيعيثون فيها فساداً! وينشرون الموت أينما حلوا، حتى البحر لم ينج من شرهم فقد لوّنوه بالنفايات النووية، لهذا جعلتهم الكاتبة يعيشون حياة تنكرية أشبه بسهرة عابثة، اختزلتها بـ (سهرة تنكرية) لم تجد الكاتبة معادلاً فنياً لهم سوى الجرذان الذين نشرتهم في كل مكان في المدينة، في حين تجد الأحياء (ماريا، والد فواز، خليل الدرع...) يحاولون إعادة بنائها كما نبضت في ذاكرتهم مدينة للحرية، ليقاوموا الدمار الذي حل بهم عبر الكتابة والحلم والذاكرة! إنهم يتشبثون بها مهما كانت التضحيات، لذلك من يموت بعيداً عنها (والد فواز) سترفرف روحه المعذبة فيها، وتنغص حياة ابنه، الذي لم ينفذ وصيته بالدفن فيها!

تجتمع في هذا العنوان المقولات الأساسية للرواية التي تفصح عالم الأموات الذين تنكروا لحقيقتهم الإنسانية خلف أقنعة احتفالية، فدمروا ذواتهم ودمروا الوطن، في حين نجد الأحياء الشرفاء هم من تعوّل عليهم المشاركة في هذا العبث والتنكّر، لهذا يصرّون على البقاء في بيروت، ويشكلون عامل إنقاذ لها.

لغة العنوان بين لغة الأنا والآخر:

نلاحظ غياب ضمير المتكلم أي لغة الأنا من معظم عناوين غادة السمان، مما يدل على وعي لديها بأهمية الرسالة العامة للعنوان، الذي يكثف رسالة الأدب ويشكل أول مدخل للنص الأدبي نحو التلقي.

ويلاحظ المتتبع تطور رؤية الكاتبة لوظيفة العنوان الدلالية، فإذا كان العنوان الأول («عيناك قدري» مجموعة قصصية طبعتها الأولى 1962) على صلة وثيقة بصوت (الأنا) أي صوت الكاتبة (قدري) لكنها في الوقت نفسه لم تغفل حضور الآخر (عيناك) وإن كان المسند والمسند إليه يوضّح أن ثمة علاقة حميمة تربط الأنا بالآخر، بل تكاد توحدهما في مصير واحد (القدر).

لن نجد مثل هذا العنوان المغرق في الذاتية في أعمالها القصصية والروائية الأخرى التي كتبتها في مرحلة لاحقة!

نلاحظ أن دلالة عنوان «أعلنت عليك الحب» رغبة الكاتبة الصريحة (عبر استخدام ضمير الأنا) أن تستولي لغة الحب على لغة الحرب، وتحل محلها، إذ إن اقتران فعل (أعلن) بحرف الجر (على) يوحي في اللغة العربية بامتلاك هذه الكلمة دلالات تابعة لـ (الحرب) فحوّرت الكاتبة دلالاتها إلى النقيض (الحب) وقد لاحظنا تكرار هذه الرغبة لدى الكاتبة في عنوان حللناه سابقاً هو «الحب من الوريد إلى الوريد» مما يعني أنها تعيش هاجساً ملحاً يؤرقها (هاجس مقاومة الحرب بالحب) لهذا برز عبر رسالة العنوان (بتكرار هذه الرغبة، وبتكرار لفظة الحب) وعبر رسالة الأدب (بتكرار هذه المقولة في كافة أعمالها الأدبية).

تفصح دلالة العنوان الثاني «أشهد عكس الريح» عن هاجس آخر لدى الكاتبة، وصفة تميز شخصيتها ولغتها هي هاجس التمرد، الذي لمحناه

في عناوين سابقة (مثل «الرقص مع البوم») لهذا تستعيض عن مقولة السير عكس التيار بمقولة أكثر حيوية وأكثر جمالية، حيث نجد دلالة فعل «أشهد» تتسع لتوحي معنى عدة أفعال (أؤمن، أعيش، أرى...).

وفي الأعمال غير الكاملة (ثلاثة عشر عنواناً) لن نجد فيها سوى عنوانين يخصان (الأنا) «صفارة إنذار داخل رأسي «مقالات الطبعة الأولى» 1980، «قراءات لحفلي التأبيني» 1984 يحمل العنوان الأول دلالات لمسناها في «القبيلة تستجوب القتيلة» «الأعماق المحتلة» «كوابيس بيروت» إنها استمرار لأجواء الحرب والرعب التي أرّقت الكاتبة ونغّصت حياتها! مما يعني أن خطابها اللاشعوري قد شكّله قلق الحرب ومقاومة دمارها وكوابيسها!

نلاحظ مع عنوان «قراءات لحفلي التأبيني» حضور أنا الكاتبة (عبر ياء المتكلم) لكننا حين نتأمل دلالة العنوان نلاحظ أن تكرار الضمير في سياق التأبين لا يعني استغراقاً في الذات، بل نفيها بإعلان موتها، وبذلك قدّمت الكاتبة ما يوحي بدلالة نقيضة لضمير المتكلم الذي يؤدي حضوره عادة إلى تخصيص الذات والدوران حولها!

لعل جماليات هذا العنوان تكمن في دلالته المدهشة في غرائبيتها فالكاتبة تستحضر في مخيلة المتلقي قراءات ستتلى إثر موتها أثناء الحفل التأبيني المعد لها، فقدمت دلالتين متناقضتين، إذ كانت الميتة والمنظّمة لحفل التأبين في الوقت نفسه!

هنا نلمح النزعة الأنانية التي نجدها لدى المبدع عادة، إذ ثمة رغبة في تمجيد الذات مردّها الخوف من النسيان أو الجحود من قبل الآخرين، من هنا نستطيع أن نفهم سبب تكرار الضمير (الأنا) في العنوان.

إن أكثر الضمائر حضوراً لدى الكاتبة في لغة العنوان هي ضمير

المتكلم (وستة ضمائر) يليه الغائب (أربعة ضمائر) ثم المخاطب (اثنان) ولم يتكرر الضمير نفسه إلا في عنوان قراءات في حفلي التأبين وتنوعت في عنوان آخر «أعلنت عليك الحب».

حين نتأمل حوالي ثمانية وثلاثين عنواناً للكاتبة نلاحظ شيوع اللغة العامة (ال الجنسية) وقلة اللغة المحددة التي تعتمد الضمائر في تسعة عناوين، مما يوحي برغبة الكاتبة في تقديم خطاب عام للمتلقي، بعيداً عن أي تحديد حرصاً منها على عمومية الرسالة التي يحملها العنوان ويؤديها النص الأدبي.

اللغة الرمزية:

حرصت الكاتبة في عنوانها على وضوح الدلالة، لهذا نلاحظ ضآلة حضور اللغة المجازية، ففي «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى) نعايش لغة المجاز، تجسد حنين الكاتبة إلى ياسمين دمشق مهبط روحها، فقد استخدمت غادة السمان المشاعر التي تؤرقها عنواناً، كما استخدمت جزءاً من المدينة (زهر الياسمين) لترمز به عن الكل (مدينة دمشق) تلك المدينة التي عشقتها وعاشت بعيدة عنها!

ومما يؤكد دلالة رمز الياسمين هذه، حضوره في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» إذ شكّل جزءاً حيوياً من فسيفساء دمشق، ومما يؤكد حنين الكاتبة تماهي صوتها مع صوت بطلها (أمجد) الذي عاش في باريس (حيث تعيش الكاتبة) وأرسل إلى الياسمين الدمشقي زفرات الحنين التي تحولت في ديوانها إلى رسائل.

مع عنوان «ع. غ. تتفرّس» (1980) تلجأ إلى الشيفرة الحرفية لترمز بها إلى ما تريد من دلالة، فتعتمد في عنوانها على حرفين متقاربي

المخرج والشكل (ع، غ) لتدل بحرف (ع) على جارحة من أهم جوارح الإنسان (عين) ومما يؤكد حرص الكاتبة على سهولة وصول الشيفرة إلى المتلقي أنها اختارت حرفاً يؤدي صوته معناه (حرف العين = عين) وبعد أن يفك المتلقي دلالة الحرف الأول تنجلي أمامه دلالة الحرف الثاني (غ) خاصة حين نضعه في سياق فعل «تتفرّس» (الذي يدل على صيغة التأنيث) يتضح لنا أن المقصود به الإشارة إلى الحرف الأول من اسم الكاتبة غادة، فيصبح العنوان بعد حل رموزه «عين غادة تتفرّس» ويلاحظ أن استخدام فعل (تتفرّس) لا تؤدي دلالة معنى الرؤية العادية، بل الرؤية المتفحصة ليس بالعين فقط وإنما بالقلب والعقل، إنه فعل يجمع دلالات الرؤية البصرية والقلبية والعقلية، فيشمل النظر والتأمل والإحساس.



الخاتمة:

ثمة وعي لأهمية جماليات العنوان لدى غادة السمان، إذ لمسنا حرصها على تأدية رسالتها الأولى إلى المتلقي عبر لغة عامة بعيدة عن التخصيص غالباً، وعبر لغة مكثفة تتسم بأقل قدر من المورفامات خاصة في دواوينها الشعرية وأدب الرحلة والقصص القصيرة، وإن كنا قد لاحظنا وجود أكبر قدر من المورفامات في مقالاتها (ثمانية مرتين) وفي روايتيها الأخيرتين (ستة) فبدت الكاتبة متنبهة إلى أن الفن الذاتي (الشعر) تختلف لغة عنوانه عن فن أقرب إلى الموضوعية (المقالة، الرواية) من هنا كان عدد (المورفامات) في عناوينهما أكبر من الشعر.

غير أنه يمكننا القول بأن جماليات لغة العنوان هي انعكاس لجماليات لغة النص التي لمسناها لدى الكاتبة، من حيث غرائبيتها ومقدرتها التخييلية وكثافتها الشعرية، كما هي انعكاس لتطور الكاتبة من الناحية الفكرية والجمالية، إذ لمسنا في عناوينها التي ظهرت في

الستينات المرجعية الفكرية الوجودية، لكنه مالبثت أن اختفت لصالح لغة أكثر جمالية، تعكس تطور الأداء الجمالي لدى الكاتبة، التي باتت ترتبط بالمرجعية الواقعية والتراثية (العربية والغربية) والسيرة الذاتية، خاصة أنها عاشت أحداثاً تاريخية كان من أهمها (الحرب الأهلية في لبنان) لهذا سيطر الهم الواقعي، فشاعت في العنوان المفردات التي لها علاقة بالأزمات التي عايشتها الأمة والكاتبة معاً! ولاحظنا تكرار العاصمة بيروت في عناوينها ثلاث مرات، من هنا كان من البدهي أن تقل اللغة الرمزية في عناوينها.

ومما يدل على طغيان الهم الواقعي على عناوينها أنها استخدمت زمناً واحداً في أفعالها (هو الزمن الحاضر) فقد هجست الكاتبة بهم الواقع، حتى شكّل مرجعية واعية لها ولاواعية، إذ لاحظنا كيف شكلت الأهلية اللبنانية بنية خطابها اللاشعوري، الذي اتضح في عناوين رواياتها ومقالاتها، حتى إننا نستطيع القول بأن ظهور اللغة الانفعالية في عناوينها تعكس رغبة الكاتب اللاشعورية في مقاومة الحرب بلغة الحب، حتى وجدنا هذه الكلمة من أكثر الكلمات تكراراً في العنوان، فهي خير وسيلة تقاوم عبرها الكاتبة لغة الموت والدمار.

لم نجد في عناوين الكاتبة لغة الجسد التي شاعت لدى بعض الكاتبات العربيات باعتبارها وسيلة ترويج لإبداعهن، فقد لاحظنا ورودها مرة واحدة في ثمانية وثلاثين عنواناً، وفي سياق ينأى بها عن الدلالة الغريزية «الجسد حقيبة سفر».

أخيراً نستطيع أن نقول إن غادة السمان قدّمت عناوين متميزة في لغتها ودلالتها وتراكيبها فاستطاعت أن تكون خير وسيلة لأدبها، إذ إنها أول ما يجذب المتلقي ويحثه على متابعة التلقي.

الهوامش

1) موريس أبو ناضر «الألسنية والنقد الأدبي» دار النهار، بيروت، ط 1، 1979.

2) ميشال زكريا «الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئها وأعلامها»، الجامعة اللبنانية، بيروت، 1980، ص 145.

3) جمال الدين بن هشام الأنصاري، «مغني اللبيب عن كتب الأعاريب»، دار الفكر، ط 3، بيروت، 1972، ص 233.

4) د. ماجدة حمود «الخطاب القصصي النسوي: نماذج من سورية» دار الفكر، دمشق، ط 1، 2002، ص 278-279.

5) غادة السمان «كوابيس بيروت» منشورات غادة السمان، بيروت، ط 2، 1977، ص 59.

6) د. محمد فكري الجزار «العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998، ص 81.

7) غادة السمان «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» منشورات غادة السمان، بيروت، ط 1، 1997، ص 487.



* * *

ظروف إنتاج النص

البوديري

محمد الأحسايني

[هذه الدراسة، تدور حول مناقشة مصطلح (الترجمة الأدبية المقارنة) ودلالاته. وتتخذ نواة سؤالها المركزي من مساءلات حول (المقارنة بين ترجمتين، ثم إبداع ثالثة مع تعليلات حول اقتراحاتها): ألا يمكن أن تسقط الاقتراحات بسقوط التعليلات؟

وأيضاً الدراسة تسعى لقراءة «**بودلير**»، داخل **بودلير** لا داخل اللغة الهدف، وترى أن الإبداع لا يحتاج إلى تعليل من المبدع، وإنما من طرف ثان، قد يكون ناقداً أو متمرساً حتى يلتقط الإبداع أنفاسه، أو البحث. وإذ تناقش بعض بدائل ترجمة ثالثة للترجمتين السابقتين لكل من مصطفى القصري وخليل خوري، لم يمنعها ذلك من المساهمة في التعريف بالنص البودليري، والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية التي عملت على إنتاجه، مع استقراء موقعه من الأجناس الأدبية باعتماد مراجع أجنبية، دون أن ننسى الاستئناس ببعض المراجع المغربية وبعض المعاجم العربية أشرنا إليها في الهوامش.

لنتعرف إذاً على النص البودليري بادئ بدء، قبل القيام بترجمته أو نكف].

عالج الناقد الأستاذ حميد لحمداني ترجمتي كل من الأستاذين: **مصطفى القصري**، و**خليل خوري** لقصيدة «**بودلير**» **A celle que est trop gaie**، في عنوان فرعي وضعه كالتالي: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر اللام) في مجلة (علامات) 12 - المجلة 45 - رجب 1423هـ الموافق سبتمبر 2002.

استجابة للنقاش الذي لوح به، ودعا إليه حول أساليب الترجمة

الشعرية، أستسمحه - مادامت المقارنة كما يقول: «تضفي على هذه الترجمة بعداً بيداغوجياً وإقناعياً» - في آن أدلي ببعض الآراء، يتضمنها الموضوع الذي عنَّ لي، وأنا أقرأ موضوعه، القيم، تعزيزاً للحوار ليس إلا.

الإغراء البودليري

إن ترجمة «**بودلير**» إلى العربية، مغر إلى درجة ما، منذ أن ظهرت ترجمات كل من **إبراهيم ناجي** (مصر) و**خليل خوري** (لبنان)، و**مصطفى القصري** (من المغرب). وهذا الفضول يصاحبه دائماً: البحث عن آفاق جديدة للأدب العربي يطل منها على «**الآخر**»، مهما كانت جدران استحالة «ترجمة الشعر»، وأيضاً مثل هذا الموضوع، يهدف إلى استثمار القنوات المعرفية الأخرى المتاحة لأي باحث، أو مترجم، أو مهتم بالأدب المقارن.

مصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»

بادئ بدء، علينا التوقف قليلاً أمام مصطلح: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر الراء)، إذ أن للمصطلح كأي مصطلح، وظيفة إحالية، داخل أنظومة ما، منسجمة. وبمعنى تقريبي بسيط، أن لهذا المصطلح مفهومات، وما صدقات، بالشكل الجدلي البسيط المتجاذب: «كلما... كلما....».

لمزيد من توضيح الفكرة: الترجمة كحد عام، يندرج ضمنه كأنواع الترجمات: **شعرية، أدبية، مقارنة، تقنية، حرة، فورية، تحليلية**، إلخ...

إذاً، فمصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»، بلا شك، يحول دون دخول ما ليس بعناصره (أفراده) تحته، ويجمع أو يتطلب العناصر الداخلة في منظومته.

نواة المناقشة والبحث في هذا الموضوع، تقتضي السؤال التالي: هل المعالجة للترجمتين السابقتين، والمقارنة بينهما، والآتيان بالبديل، مهما كان معللاً، كاف ليدخل ضمن «الترجمة الأدبية المقارنة بشكل مطلق»؟

لا أدري، هل يكتفي الباحث المتعطش لهذا الموضوع بـ «**المقارنة بين ترجمات**» أو بعبارة أوضح: «**مقارنة بين شعرية الترجمات العربية - العربية، لإرضاء المصطلح الذي تبناه الأستاذ حميد لحمداني كعنوان رئيسي لبحثه**؟.

هناك في الحقيقة: ترجمتان مغربيتان: (القصري + لحمداني) + خليل خوري + دراسة الأستاذ **لحمداني**.

ولابد والحال هذه، من البحث دائماً عن «الترجمة الأدبية المقارنة»، فالسؤال يتبعنا ويدركنا، «**تقارن ماذا بماذا؟**» وهناك التقاطة معجمية من:

Dictionnaire Hachette Encyclopédique 1994. p. 1020.

حول كلمة (**flanc**) من قول بودلير:

pour chatier ta chaire joyeuse,

pour meurtrir ton sein pardonné,

Et fair a ton flance étonné

Une blessure latge et creuse,

حبذا لو تكررت مثل تلك الالتقاطة في شرح كلمة «tete» و«paysage».

ومع ذلك، فالسؤال الملح، مازال يتبعنا: هل نكتفي بهذا «**الاهتداء**» وحده دون كافة استعمالاتها بصيغتها التعبيرية المعروفة في اللغة الفرنسية، منذ أن تردد استعمالها في سنة (1080)[1] بمعنى أولي

يرادف (La chanche): (الورك) ثم بعد ذلك، تنامى استعمالها في الجنب والكشح، والخاصرة، والصدر أو الحضن، والأحشاء إلخ... وإذا عثرنا على الجانب المبحوث عنه، نبحث أيضاً عن صور المجاز والكناية إلخ...؟

مقاطع بودليرية أكثر إثارة للجدل

وهناك عبارات لاتزال تثير جدالاً بين المترجمين «**لبودلير**»، وحتى لدى الفرنسيين أنفسهم في عصر «بودلير»، فقد اعتقد القضاة الجنائيون أنفسهم - منذ أن نشرت القصيدة في (les Épaves) - أنهم اكتشفوا معنى فظيعاً مخلاً بالحياء، بخصوص المقطعين الأخيرين من الثلاثية:

Et, vertigieuse douceur!
A travers ces lévres nouvelles.
Plus éclatante et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur![2]

اعتقدوا أنهم اكتشفوا معنىً دموياً وفاحشاً في المقطعين الأخيرين.

ومع ذلك، استثنيت - آنذاك - خطورة الديوان من مثل هذه الدعابات (حسب هامش أحيل عليه)، إلا أن «Venin» تدل على (الكآبة» أو (السوداوية)، وكانت فكرة جد بسيطة بالنسبة للقضاة الجنائيين، ثم يضيف الهامش الذي أحيل عليه المقطعان الأخيران بسخرية، على مظنة القضاة «فليبق تأويلهم على المرض الزهري [الذي أصيب به **بودلير**] في وعيهم!».

اجتهاد الأستاذ لحمداني

وقد اجتهد الأستاذ لحمداني، وهو يتناول المقطع الأول من قصيدة

«بودلير» الآنفة الذكر، في «محاولة انتقاء دقيق [...] للكلمات الشعرية المناسبة»[3] لـ الرأس في الفرنسية، لكنه بحثاً عن المرادفات في اللغة العربية، بدل اللجوء إلى المصادر الفرنسية الشعرية والمعجمية، والمقطع البودليري هو:

La tete, ton geste, ton air

Sont beaux comme un beau paysage;

فقط: استشهد لإثبات المرادف (الهامة) للرأس، بقول الشاعر الأموي ذي الرمة:

لنا الهامة الكبرى التي لها كل هامة — وإن عظمت منهـــا، أذل وأعظم!



كيف نكتشف «الآخر»:

إن أي اجتهاد لغوي معجمي، داخل اللغة الهدف المنقول إليها العمل الأدبي، لا يكفي وحده لاكتشاف «**الآخر**» دون أن يرد الباحث المنابع والمصادر المتعلقة بلغة الآخر، وعند ذلك، له أن يقارن، خاصة وأن هذا «**الآخر**» قد اكتشف بعد، وطعن في اكتشافه نوعاً ما، أو لا يراد له أن يكتشف بالطريقة الحالية حتى «**يرضى عنها النقاد والأكاديميون**»[4].

أي شيء تغير في الكاتب المكتشف، المتكلم، أو بمعنى أصح، في أكثر التقديرات، كمتحدث، انطلاقاً من «التواصل»؟

«بودلير» يستأثر بالحديث والكلام

هل تم الإلمام بـ «الآخر»، «**فبودلير**» هو الذي يفرض الكلام هنا، بل يتحدث شعراً وبطريقة مغايرة لطريقة **ذي الرمة**؟

كيف يمكن لنا أن نتواصل مع «بودلير» في مجتمع يوفر لنا وسائل الاتصال، دون الاستشهاد **بذي الرمة**، تعليلاً؟

لنفرض أن هناك «**بودلير**» ما، كان مستغرباً، يتقن **العربية** المتداولة والمتطورة نوعاً ما، عبر العصور المختلفة، إلى عصرنا الحالي: هل يمكن له أن يسقط مفاهيم **العصر الأموي** الذي عاش فيه **ذو الرمة**، المتشبب «**بمية**»، والمتشبث بطقوس الشعر، وعادات البادية - على رأس «مدام ساباتيه» أو «لابريزيدانت» وهو اسم واحد لمسمى، عاشت صاحبتها في بذخ وانحلال مجتمعي في القرن 19؟[5].

أكيد أن «**بودلير**» ومعه صاحباته زعماً، من المنحرفات، سيستغرب ذلك، ويظنونه من تأثير الأفيون الذي أدمن عليه الشاعر.

وهذا ما لا يطيقه «**بودلير**» - لو كان حياً - الذي يتضايق حتى من العطر النسوي، والمتأنق جداً، والذي يبحث عن عطر خيالي آخر، وأجواء أخرى.

الغريب أن الأستاذ، فطن، إلى أن (الرأس) قد يدل على «كافة الأناقة والعناية التي يظهر بها، كما نفهم من السياق» (**علامات** نفس المصدر).

وكم اغتبطت بهذه «اللقية»، بيد أن فرحتي الساذجة ذهبت سدى، عندما كنت أتلو (هامة) ذي الرمة في قوله، في ترجمة للمقطع الأول:

هامتك والإشارة والمظهر

كل جميل كجمال منظر

لا أكاد أصدق، إنني اتهمت قريحتي في العربية ولمتها كما لامها **حافظ إبراهيم**: أي «**ترجمة تحليلية**» هذه بعد هذا الانزلاق نحو (**الهامة**)

بأبعادها الطقوسية غير المرتبطة «برأس» الإنسان وحده، معمماً مطربشاً، معتمراً شالاً، أو خماراً نسائياً فاتناً متألقاً أو مفاخراً بقبيلته؟

الطقوس المرتبطة بـ (**الهامة**) مازالت ماثلة للعيان، فالبومة العطشة (التي تصدى على رأس القتيل منادية بالويل والثبور، تحث، ولا تصمت إلا بعد إهراق دم الانتقام حسب زعم العرب القدماء).

تشبيه الماء بالماء!

«**جميل**» كـ «**جمال**»، استغربت أكثر، كيف تغافل الناقد، أو فاته أن تشبيه شيء بشيء، قد عيب حتى في عصور انحطاط اللغة العربية، ومع ذلك فهو يبحث عن امتلاك حس شعري. ما الفائدة التي نأخذها عندما نصف شيئاً بأنه «جميل كالجمال»؟ فالعرب تبحث عن الإيجاز قدر المستطاع، وتسمو عن مثل هذا، ولو بحث الناقد في المعاجم الفرنسية لوجد أثر ضالته - وهذا أضعف الإيمان - بالنسبة لكلمة (paysage) التي سارع إلى ترجمتها بـ (منظر).

منظر؟ هكذا؟ أي منظر؟

الإضافة المشروعة وغير المشروعة

وحول العنوان: (إلى التي فرحتها زائدة عن الحد).

هذه الإضافة غير المشروعة لا في ترجمة عنوان «بودلير» إلى العربية، ولا في نقل هذا العنوان من العربية مجدداً إلى الفرنسية، دون سبق الاطلاع على قصيدة بودلير: (À celle qui est trop gaie).

فلنفترض أن «مترجماً عابراً» لم يطلع على هذا العنوان الأصلي،

فسنجدنا أمام ترجمات متعددة، حتى إذا اكتشف عنوان «**بودلير**» سيتبين له مقدار الزيادة في العنوان!

أبسط شيء هو التخلص من الكلمات التي قد تكون زائدة عند النقل. (فمرحة) مثلاً من المرح، تعبر عن شدة الفرح في العربية فلا داعي إلى (trop) إن «مرحة» أفضل وأوجز معنى من «فرحتها زائدة عن الحد» لأن مصطلح «زائد عن الحد»[6] له معنى آخر، كما في علم الأستاذ **لحمداني**.

الموضوعية

ولابد من البحث عن الموضوعية في كل هذا، وسيجد المرء نفسه محرجاً في إصدار حكم عن غيابها في مثل هذه المقارنة.

موضوعه، يتضمن موضوعين:

1 - تقديم ترجمة يراها مطلقاً، مثالية على نحو ما، وعلى حساب ترجمتين سبقتاه.

2 - إرادة البحث في الترجمة الأدبية المقارنة.

وهنا فقط، قدم تعليلات، فيها شيء من اللبس: أهي تقترن بإبداعه هو، في الترجمة أم ببحث مستقل عن كل ذاتية؟

إذا كان الأمر هكذا: مقارنة بين ترجمتين حصلتا بعد، في لغة الهدف، من لغة الهدف ذاتها وبترجمة بديلة معللة، فإن هذا يهدد بسقوط فرضياته بسقوط العلل المرتبطة بها. فوق ذلك، العملية بهذا الشكل، هي: تحصيل حاصل، مهما بلغت فيه الاجتهادات. **أضف إلى ذلك ما يصاحب هذه الطريقة المزدوجة بين البحث والإبداع، من أحكام**

أخلاقية: «**ترجمة رديئة**» **مقابل** «**ترجمة صحيحة**»، المثال نستقيه من قول الناقد:

«... ولكننا مع ذلك، وجدنا في هذه الترجمات كثيراً من الجوانب التي تدفع إلى إعادة التأمل في النص الأصلي من أجل مراجعة ترجمته على الوجه الصحيح»(7).

كل شيء إذاً مطلق، وليس نسبياً.

ممار الترجمة

وعندما نبحث في **النص الأصلي**، نجده غائباً بروحه ومعناه، وظروف كتابته، وإنما نجد شخوصه ماثلة للعيان في حروف لاتينية، لا تقدم ولا تؤخر شيئاً عما حصل: أي وجود ترجمتين أو ثلاث ثم رابعة تعلل ولكنها تثبت أنها استفادت من الترجمتين.

إذاً: نستخلص من استقرائنا للعملية أنه مهما بلغت الاجتهادات مداها، فلا مفر من المرور عبر الترجمة التقنية، وبعد تصفية مراحلنا معها، نباشر أنواع الترجمات المرتبطة **بالاتصال الحضاري**، كهدف للأدب المقارن، ومن ثم تأتي أمثال هذه الاجتهادات، سواء تلك التي تتعلق منها باللغة التي يراد نقلها أو ترجمتها «**تحليلياً**» إلى اللغة الهدف، أو تتعلق باستدراك أشياء، فاتت، من اللغة الهدف، تكون رديفاً وعوناً للمترجم، بالإضافة إلى الانطباعات الإيجابية واستيعاب الترجمة الحرة ذاتها.

مازال مثل هذه الحالات من الأخذ والرد في «الترجمة الشعرية» يصاحبه نوع من «**الاستحالة الجاحظية**»: «**الشعر لا يترجم ولا ينقل عنه**»، **التي تخفّ بترجمات الشعر إلى** «**اللغة الهدف**».

إلا أن هناك محاولات، كالمحاولة التي، قام بها، الأستاذ **لحمداني**،

والمترجمان أو المترجمون قبله، للتغلب على هذه الاستحالة المقترنة **بترجمة** الشعر، سواء أكانت تلك التي أشار إليها أبو عمرو بن بحر، منذ أكثر من ألف عام، أو تلك التي أشار إليها في أواسط السبعينات من القرن الماضي R. Etiemble، بعد أن لاحظ تكدس المكتبات الفرنسية بالأشعار، والدواوين المترجمة إلى الفرنسية، فاعتبر كل ذلك، أوهى من نسيج العنكبوت، وأن الفرنسيين خدعوا[8].

أرجو ألا نخدع نحن أيضاً، خاصة بعد أن نصحنا الناقد - مشكوراً - بـ «الترجمة التحليلية»، كتعويذة ترد عنا شر الحرفية والمباشرة. ولكنها لا ترد تلك الجدالات والصراعات التي تساهم في تطوير هذا الشق من وسائل الاتصال مع «**الآخر**» وفهمه.

والمؤمل في مثل هذه الأحوال، الحصول على تحويل خلاق ابتكاري داخل اللغة: تحويل شكل شعري إلى آخر[9].

أي قارئ سوف يتساءل: إلى أي حد كان هذا المترجم أو ذاك، موفقاً في تقريب «**بودلير**» إلى قراء اللغة العربية، شعراً وشاعراً؟

السؤال: يهدف إلى حكم نسبي، لا إلى حكم مطلق.

ظروف ظهور النص البودليري[10]: A cell qui est trop gaie

أكيد، أنه لا يمكن الحديث عن قصيدة ما، دون الإحاطة أولاً بالشروط التاريخية والاجتماعية والنفسية التي أنتجتها، وموقعها من الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه.

1 - نشرت القصيدة مع قصائد أخرى في (les Épaves) يتصدرها (**تنبيه**) للناشر يوضح أن تلك القصائد، أغلبها مدان أو غير سابق النشر، وأن الشاعر وحده، لم ير ضرورة وضعها في «أزهار الشر»،

في الطبعة النهائية «**للأزهار**» وهذا ما يتوضح من عنوانها [يقصد Les Épaves]... ثم عهد بها المؤلف إلى أحد الأصدقاء المعجب بها، والذي كان يرتئي نشرها بلا تحفظ (كذا) من المؤلف الذي كان لايزال في عمر يؤهله أن يتقاسم مشاعره [الخاصة] مع أصدقائه، ويهبهم من فضائله. وسيتنبه المؤلف في ذات الوقت، أن مئتين وستين قارئاً مفترضاً يشكلون تقريباً - بالنسبة للناشر المتطوع لطبع الكتاب - الجمهور الأدبي في فرنسا، (كذا...) منذ أن تعدت البهائم على حقوق البشر وغصبت الكلمة».

2 - À celle qui est trop gaie: كتبت أصلاً تحت عنوان: À Madame Sabatier، في رسالة غرامية غفل من الاسم، وذلك يوم 9 ديسمبر 1852.

3 - من هي (مدام ساباتيه) كما يسميها «**بودلير**»؟

إنهــا La Présidente التي تدين بهــذا اللقب لـ **Théophile GAUTIER** والذي يحلو له أن يناديها به. وكان قد منحها أيضاً «اسماً خاصاً» - علماً - تزهو به، ألا وهو **Apollonie**، بينما كان اسمها في الواقع **AGLAÊ** - آغليه[11].

اشتغلت أول أمرها (موديل) للعديد من الفنانين التشكيليين، فلم يتعرف عليها «بودلير» إلا في سنة 1850، بعد أن قدمه إليها صديقه «**تيوفيل غوتيه**». وكان ينفق على هذه الفتاة ببذخ، ثري بلجيكي بورجوازي يدعى **MOSSELMAN** «**موسيلمان**» كما كان يتردد على شقتها بشارع «فروشو» - **Frochot** للمشاركة في مآدب عشاء أيام الآحاد، نخبة من البوهيميين الفنانين ومن الأدباء، أمثال «**تيوفيل غوتيه**» والرسام «**ميسونيه إرنست**» **Meissonier ERNEST** - صديقها سابقاً - والرومانسي «**إرنيست فيندو**» والملحن «**إرنست رييه**»، و«**غوساف**

فلوبير»، وأصدقاء هذا الأخير، و«**لويس بوييه**» **Louis Bouillet**، والكاتب «**مكسيم دي كون**» **MAXIME DU CAMP**، الذي سيهدي إليه «بودلير» قصيدته الشهيرة (Le Voyage). وكانت «لابريزدانت» فعلاً تجمع ذكاء وفتنة.

4 - في 1852 أرسل إليها «**بودلير**» قصيدة معنونة بـ «إلى امرأة مرحة» A une femme trop gaie ثم إنه اتفق معها - كما تقول المراجع الفرنسية - على عدم الكشف عن هذه الأشعار لأحد في رسالة جاء فيها: «للمشاعر العميقة احتشام، لا ينبغي أن يخرق. ألا يكون غياب الاسم دلالة على هذه الحشمة التي لا تقهر؟ إن من أبدع واحدة من هذه الأحوال للحلم الذي يبث فيه عادة صورة تلك المرأة التي هي المبتغى، لهو قد أحبها بشغف، دون أن يقول لها ذلك أبداً، وسيحتفظ دائماً من أجلها، بأكبر حنان ودي».

لكن «بودلير» يكرر خطيئته [المحببة] في العالم الموالي، فأرسل غرامياته إلى «مدام ساباتييه»، ودائماً بدون اسم، مخفياً كتابته المرتبطة بسريرته في وقت ما، أو قل مشاعره في الكتابة. في فبراير 1854، أرسل دون أن يرعوي، إلى «**لابريزيدانت**» رسالتين، برر فيهما عدم ذكر الاسم مخافة ألا يعجبها ذلك؛ فالقصيدة الأولى تتضمن Le Flambeau vivant، وهي التي أسر فيها «بودلير» إلى «عذرائه» - **sa Madone** - في لهجة أبوية: «**إن كل كياني يخضع لهذا المشعل الحي**» وفي رسالته الثانية المؤرخة بـ 16 فبراير، يعلن ما يلي: «**إنني ببساطة، سعيد في اللحظة الحالية: أقسم: أن حباً ما، لم يكن أبداً أكثر تنزيهاً عن الأغراض، وأكثر مثالية، ومفعماً بالاحترام، أكثر من هذا الحب الذي أكنه إليك خفية، والذي سأخفيه دائماً بالعناية التي يحكمها هذا الاحترام اللطيف**»، وضمنها قصيدة ثلاثية (سونيه): سوناتا؛ يقول فيها:

ليكن ذلك في الليل وفي العزلة

ليكن في الشارع وفي الجمع الغفير

طيفها ينساب سائراً مثل مشعل ما

أحياناً يتحدث ويقول: «أنا رائعة وآمر

إنه من أجل «حب الأنا» ما كنت لتحب إلا الجميل؛

أنا الملاك الحارس و«ربة الشعر» «العذراء»

يعلق «**جيرار كونيو**» على هذه الثلاثية بقوله: «**نلاحظ هذه اللهجة الخضوعية. فلتكن المحبوبة، «ربة الشعر الملهمة» ينبغي أن تكون صعبة المنال ولذلك يلجأ «بودلير»، إلى عدم الكشف عن الاسم كحماية إضافية ضد المساس بما هو مثالي روحي، ينبغي أن يوضع بإحكام، فوق الملاذ الحسية، وفي نفس الوقت، لا يمكن أن نتقص من النظر إلى هذا المسعى، لإسباغ المثالية على بغيته إيجاد البدائل للأم. وهذا ما يصبح ملموساً سنة 1857 في الهدية إلى «لابريزيدانت» في مجلة «أزهار الشر»، تلك المرأة التي حاول المؤلف أن يربطها بوالدته خصوصاً**».

5 - أما **سارتر**؛ فله رأي آخر، حسب ما ساقه «**جيرار كونيو**»:

«**هذه الرسالة تكشف أولاً عن قلة صدق «بودلير»: هذا الحب المشبوب المتنافر، لن يدوم أكثر من ثلاثة أشهر (يعني موسمياً)، حيث إنه في نفس السنة، أخذ «بودلير» يرسل الرسائل الغرامية بدون اسم إلى «مدام ساباتيه»، وإنما يتعلق الأمر بلعبة شبقية ولا شيء أكثر من ذلك**».

يفتتن المرء بهذين الغراميين البودليريين، إلا أن من يقرأ رسالته بلا توقف إلى كل من «ماري دوبران» ورسائله الغرامية الأفلاطونية يجدها

تقدم مظهراً مهوساً. إن ذلك سيصبح أكثر جلاء، لوعدنا أن القصيدة الشهيرة «ليلة كنت قضيتها مع يهودية بشعة» التي ترتقي حسب «باروند» Paronde إلى عهد «لوشيت» Loichette في الوقت الذي لا يعرف «بودلير» لا «ماري» ولا «مدام ساباتيه»، وإنما يخطط بعد، لثيمة الثنائية الأنثوية، ويتجلى حاملاً قرب الشيطان الملتهب، إلى الملاك البارد». ويستشهد «**سارتر**» بالقصيدة في عباراتها غير المحتشمة والمخلة بالحياء، خاتماً استشهاده بـ:

تستطيعين فقط، يا ملكة القاسيات

أن تعتمي على عينيك الباردتين

6 - يستنتج «**سارتر**»: «الأمر إذاً، يتعلق بخطاطة أعدت «قبلياً» للحساسية البودليرية التي تشتغل زمناً طويلاً في فراغ، والتي تعرف تباعاً، اختيار تحقيق مشاريعها الحقة.

ويختم استنتاجه:

« أكيد أن هذه البرودة التي طالما بحث عنها، تشير إلى الصرامة الباردة للأم التي تفاجئ الطفل وهو على أهبة القيام بحماقة ما، [...]. إن العمر يتغير، ولكن كيفما كانت المرأة التي يريد اختيارها من أجل ملء هذه الوظائف، فإن هناك دائماً شخصاً ما، ينظر إليه، بلا شك».

7 - يستمر «**جيرار كونيو**» محللاً نظرة «بودلير» للمرأة: تحت عنوان «**أم الذكريات**»:

«بالنسبة «لبودلير»، فإن أمه و«**جان**» تشكلان زواجاً لا يمكن فسخه. إن هاتين المرأتين اللتين يعتد بهما «بودلير»، توجدان الواحدة منهما بالنسبة للأخرى، أمام ناظريه. ولذلك، فالاعترافات السرية التي أدلى بها الشاعر إلى والدته، بصدد «جان» ثقيلة بخلفيات من الملام

والعتاب، أو الانتقام من «**مدام أوبيك**» (اسم والدته الجديد بعد زواجها) وذلك ما يميز «**جان**» عن النساء اللائي أحبهن «بودلير». فعندما يخاطب «**ماري دوبران**» **Marie Dubrun** أو «**مدام ساباتيه**» **Madame Sabatier** في رسائله، أو في أشعاره، فإنما يعبر عن نفسه في صيغة مثالية. «**فماري دوبران» هي الملاك، وربة الشعر، و«العذراء» – على الصيغة الإيطالية – وستغدو «مدام ساباتيه»، «الصنم»، و«الملاك المفعم بالمرح»**.

وينتهي «**جيرار كونيو**» إلى أن هذه الغراميات، ذهنية، وأن وراء كل واحدة من النساء المحبوبات، يحتفظ الشاعر بوجه **الأم**، كما لو أن الحاجة إلى موقف للشاعر تجاه النساء، كان يمليه باستمرار، (الحل والعقد) ويخالف آراء «**سارتر**» في تأسيس هذا الأخير «**للشبقية البودليرية**»، فقط، على البرودة الغرائزية للعشيقة، وصرامة الأم. واستشهد «**بأغنية الخريف**» المهداة إلى «**ماري دوبران**»، إذ استنتج أن الإهداء إلى «**مدام ساباتيه**»؛ بالنموذج المرتبط «**بأزهار الشر**» بالرغم من تصاريف الأيام، هي رمزية شفافة في «أغنية الخريف»:

«**ومع ذلك، أحبيني، يا حنون القلب! كوني أماً**

أماً ولو لجاحد، ولو لشرير»

وبعكس ما أكده «**سارتر**»، فإن «**جيرار كونيو**» يرى أن هذا التماثل بين هؤلاء العشيقات من النساء، والصورة الأمومية المحاطة بهالة من الاحترام، صار ممكناً، وأن **بودلير**، يحتاج إلى هذه الألفة، وإلى هذا القرب الذي لن يجده أبداً لدى النساء....، إما لتمرير حاجته إلى الحنان من وعلى ملهماته وإما لتمرير انفعاله الانتقامي.

8 – لاحظ «**جيرار كونيو**» في: «**A une Madone**»، طقساً من طقوس

الاستهواء، يهدف أقل ما يهدف، إلى معاقبة العشيقة التي تخون، منها إلى الأم النائية... وأخيراً ضد الأم التي تنكرت لولدها. فالاجتماع الأساسي للضدين، في سلوك بودلير نحو أمه، لا يوجد في هذه العملية وأمه لا يمكن المساس بها في الواقع.

9 - يورد الرسالة التالية إلى «**مدام ماري**» حيث يلاحظ تحولاً حانقاً للاستحواذ الحسي الذي عبر عنه بنفسه: «**أنت (بضمير المخاطبين) لا تستطيعين أن تحولي بين نفسي وبين الخطيئة، وحول عينيك اللتين تكمن فيهما حياتك وحول كل شخصك المحبوب الجذاب. (دائماً بضمير المخاطبين)**».

وهذا ما يجعل بعض النقاد، يصفون بودلير **بالوحشية السادية لفعل تماثله الشعري**، إذ تسود هنا رغبة التملك الفاشل.

Et., vertigineuse douceur!
A travers ces lévres nouvelles!
Plus éclatantes et plus belle,
T, infuser mon venin, ma sœur!

يتبين لنا مما تقدم، حول ظروف إنتاج هذا النص البودليري المنزوع من «أزهار الشر»، والذي يعتبر من القصائد المدانة، أنه ينتمي إلى الأدب المكشوف Promographique، سواء «**بالقوة**» أو «**بالفعل**»، وهذا الأدب كان سائداً في فرنسا في القرن 19.

وإذا قلنا «بالقوة»، فلأن «بودلير»، عاد أخيراً وحطم دماه كلها باستثناء دمية واحدة هي «جان» التي ظل يحتفظ بها في ضميره وكيانه، وإن كانت تقوم كبديل (للأم) و(خصم) لها. أو كما أشار سارتر «أنه غير صادق في حب «**لابريزيدانت**» و... وإلا بالفعل.

الهوامش

1) Le nouveau petit Robert. édit 1994 (flanc) p. 931.

2) Baudelaire. Les Fleurs du Mal, édit dr Claude Pichois, Folio Classique, édit GALLIMARD 1972-1996 pp. 186, 187, et 316.

3) «علامات» 12 - مجلة 45 (الترجمة الأدبية المقارنة) حميد لحمداني 374. رجب 1423هـ سبتمبر 2002.

4) شعرية الترجمات المغربية [الأدبيات الفرنسية]، د/ سعيد علوش. الناشر: جامعة الملك عبدالمالك السعدي: مدرسة الملك فهد العليا للترجمة - طنجة 1991. ص/ ص 216-361 وبالخصوص (أشعار فرنسية بالمزاد العلني).

5) DEuvres Majeures Baudelaire. Etude de les Fleurs du Mal Analyses et commentaires. Gérard Conio (Mar about Alleur (Belgique) 1992): Le poéte et ses modéles: La Présidente p. 86.

6) «فقه اللغة» للثعالبي. فصل في ترتيب السرور: ص/ص 188/117، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، و«المصباح المنير» للفيومي ج الثاني مادة (مرح) ط 1347هـ 1929م القاهرة.

7) الترجمة الأدبية المقارنة حميد لحمداني - (علامات) ص 371 عدد رجب 1423هـ سبتمبر 2002.

8) شعرية الترجمات المغربية (الأدبيات الفرنسية) د. سعيد علوش. أشعار فرنسية بالمزاد ص 216-361.

9) مجلة «فكر ونقد» المغربية العدد الأول يونيه 1998 ص: 59-139 ملف حول الترجمة. تنسيق مصطفى النحاس بمشاركة ثلة من الأساتذة.

10) Baudelaire, les Fleurs du Mal. Edit de Claude Fichois p.p. 185, 186, 187 et 316.

11) Oeuvres Majeures. Baudelaire. Etude de les Fleurs du Mal. Analyses et commentaires. Gérard Conio (La Présidente) p.p. 86, 87, 88, 89.

* * *

قراءة في قصة

«كيف أنقذ وانغ فو؟»

رشيد مروان

كتب موريس بلانشو جواباً عن سؤال: إلى أين يتجه الأدب والفن في عصرنا الحالي؟ إن الأدب يتجه نحو كنهه الذي هو الاختفاء في تأمل الذات[1]. الذي هو التدبر الفني العميق في الميكانيزمات الداخلية للفن إلى درجة أنه يصبح موضوع ذاته. ويختفي.

بالنسبة لبلانشو ينقسم تاريخ الأدب والفن. ومعيارية التصنيف التي تطبع مجمل الأعمال الإبداعية إلى قسمين كبيرين: الفن الذي يرسم العالم ويتغنى به، محتفياً بالوجود البراني والجواني للأشياء والفن الذي يعكف على ذاته، الذي يجعل موضوعه هو الإبداع نفسه.

وإذا كانت تأملات موريس بلانشو النقدية هذه تقوم على قراءة عميقة الغور للتاريخ وللإبداع وعلى رؤية نقدية ثاقبة لملامح يستعصي على غيره العثور على الخيط الرابط الذي ينظمها فإن جمهرة من المبدعين قد تناولت نفس التيمة بشكل خاص في القرن العشرين. رغم أن تأمل الفن لذاته يجد في الحقيقة جذوره البعيدة في العديد من الأعمال الإبداعية القديمة، وبشكل خاص منذ ملارميه والنصف الثاني من القرن التاسع عشر بالنسبة للأدب الفرنسي. ومنذ فترة تسبق ذلك بالنسبة للأدب الألماني. ومؤلفات وأعمال هولدلين وريكله تشهد بقوة على هذا التوجه نحو اختزال الإشكالية الكبرى للإبداع في معضلة الإبداع نفسها.

وعلامات هذا التوجه العميق بدأت في الحقيقة منذ نشأ التساؤل حول دور الفن في المجتمع، ومنذ كف الإبداع عن شغل خانات وظيفية محددة المعالم والسمات متكررة الإيقاع، في إطار المجتمع التقليدي، أي

منذ خرج الفن من الوظيفية السحرية أو الدينية أو الأسطورية التي يرجع العلماء أنها كانت مصدر نشأة أو أنها رافقت هذه النشأة على الأقل(2).

لكن التفكير في هذه الإشكالية الكبرى لم يقتصر فقط على النقاد، بل إن المبدعين أنفسهم قد ساهموا بتعمق أكبر في إثارة جوانب وطيئة من هذا السؤال. فلماذا ينتصب هذا الإشكال اليوم بقوة في الإبداع الحديث والمعاصر. ولماذا يتواصل التركيز عليه رغم اغتناء الواقع البراني بالعديد من المواضيع الطارئة والجديدة، كما لو أن الأمر يتعلق بانكفاء ما على دواخل فردوس يُخشى الخروج منه؟

إن الإجابة عن هذا الإشكال النظري الكبير تتطلب مجهوداً ضخماً يفوق حدود الفرد ويتطلب الشساعة العملية والزمنية للمؤسسات. ولكننا سنحاول أن نسلط الضوء على إحدى قراءات الموضوع التي خطتها يد الكاتبة مارجريت يورسنار في قصتها المعنونة: «كيف أنقد وانغ فو؟»(3).

فمنذ بداية هذه القصة، أي منذ عنوانها، نلاحظ ورود تيمة التخليص والفن المخلص. ويضيف كون البطلين الرئيسيين المعلم وانغ فو وتلميذه لينغ رسامين متفرغين، المزيد من العلامات التي تشير إلى الموضوع الأساسي الذي يَعْبر مجمل تقاطعات كتابات يورسنار: إنه العلاقة بين الشيء وصورته بين الفن والعالم الذي يصوره(4).

في مطلع القصة، يصف السارد بطله وانغ فو بكونه: «يحب صور الأشياء، وليس الأشياء نفسها». وبذلك يضع يده على الإشكالية القديمة قدم الفلسفة، إشكالية علاقة الصورة بالأصل.

إن اختيار الصورة هنا يأتي كاختيار واع، حر ومسؤول يفضل التحرر من إكراهات العالم عبر الفن فالبطل لم يجد شيئاً جديراً بالامتلاك في العالم سوى فرش الرسم وعلب الصمغ والأحبار الصينية. فيما يحمل

تلميذه لينغ حقيبة مليئة بتخطيطات الرسوم كما لو أنه يحمل قبة سماوية: «لأن هذه الحقيبة في نظر لينغ، كانت تحوي الجبال المغطاة بالجليد والأنهار الربيعية وطلعة قمر الصيف» ص 148.

من الواضح هنا أن امتلاك أدوات رسم العالم يعادل امتلاك العالم بالقوة، إن البطل يعتبر امتلاك الصورة معادلاً لامتلاك الأصل، بل إن امتلاك الأصل والقدرة على إنتاجها يفوق في ثرائه امتلاك الأصل، فهذا الأخير لا يستطيع مضاهاة الصورة في جمالها المثالي[5].

إن علاقة الفنان وانغ فو بتلميذه لينغ تعكس في الحقيقة قدرة الفنان على ملء الفراغ الروحي الإنساني، على تغيير المتخيل، أي مجموع الصور التي يمتلكها الإنسان عن العالم، وتغيير الصور يصبح هنا بمثابة تغيير للعالم لأن المخيلة جزء من العالم، بل هي أهم أجزاءه، لأنها ما يسمح بتمثله وبتغييره.

لذا ترتبط العلاقة بين المعلم وانغ فو وتلميذه بتغيير الأول لتمثلات الأخر عن ثلاثة أشياء، الرعد والحشرات ووجوه الموتى. فبعد أن كان التلميذ لينغ يكرهها. سوف ينظر إلى هذه الأشياء بنظرة عشق جديدة بعدما: «أهداه وانغ فو روحاً وأحاسيس جديدة» ص 150.

بل إن التغيير الكبير والمزلزل للفن سوف يطال حتى الموقع الاجتماعي للتلميذ. إذ تموت زوجة لينغ بمجرد أن يرسمها وانغ فو سابحة بين السحب ويغلق الزوج منزله ليتبع الرسام الحكيم في تجواله عبر ربوع مملكة الهان الصينية الشاسعة التي تدور الوقائع في عهدها.

تتكون بالتالي علاقة وثيقة تجمع الحكيم بمريده. وتدخل الشخصيات عالم التجوال والتيه في عالم يتميز بثباته الاجتماعي والترابي وبمعاداته للعناصر المتنقلة التي تخلق بحركيتها تفاعلات غير مرغوب فيها بين الفئات الاجتماعية المختلفة، بطريقة تذكرنا

بشخصية البيكارو (Le picaro) في القرون الوسطى وأدب عصر النهضة الأوروبية.

على أن سلطة وانغ فو لا تأتي من قدرته إلى الهزل أو من دُونْكيشوتية محتملة بل من كفاءته العجائبية في الرسم، من قدرته على إلغاء الفارق بين الصورة والأصل: «وانغ فو كانت لديه القدرة على إسباغ الحياة على رسومات وجوههم بلمسة أخيرة ملونة يضيفها إلى الأعين» ص 150.

إن هذه القدرة نفسها ستكون هي أصل خلافة مع الإمبراطورية فسلطة الفن لا يمكن أن تتعايش مع فضاء السلطة إذا أصرت على التحرك خارجه. لذا تصبح سلطة الفن على إمبراطور مملكة هَانْ شديدة القوة والبأس لأنه خضع لها في طفولته، لأنه بنى تصوره للعالم على تأمله للوحات وانغ فو ناسياً أنها لوحات لا تعكس الحقيقة. بل الجزء المتسامي النقاء من الحقيقة والطبيعة. ومثلما لا توجد المعادن النقية إلا في المختبر وتنعدم في الطبيعة فإن لوحات ونغ فو لا تعكس الواقع بل كنهه النقي والخالص. لا ترسم الجمال الواقعي، بل المثال الذي هو خلاصة تمظهرات الواقع.

هكذا يصرح الإمبراطور الشاب أمام وانغ فو وتلميذه بعد أن اعتقلهما: «أنت تسألني ماذا فعلت لي أيها العجوز وانغ فو؟... سأقول لك: لقد جمع أبي مجموعة من لوحاتك في أكثر الغرف سرية بالقصر. وفي هذه القاعة أيها العجوز وانغ فو، نشأت أنا. وقد نظمت هذه اللوحات من حولي العزلة التي مكنتني من أن أكبر (...) ظللت أحدق فيها كل ليلة. كنت أحلم بالفرح الذي سيأتي به المستقبل. وكنت أمثل العالم لنفسي وبلاد الهارا في منتصفه، بل يشبه السهل المستوي المحفور فيه باليد الخطوط المقدرة للأنهار الخمسة. وكل شيء حولها. لكي أتمكن من بسط الأشياء أمامي كنت أستعين برسوماتك. لقد جعلتني أعتقد بأن

البحر يشبه سماط الماء المفروش في لوحاتك القماشية... وفي سن السادسة عشرة وجدت الأبواب التي تفصلني عن العالم تتفتح لي فصعدت إلى شرفة القصر لكي أراقب الغيوم، ولكنها كانت أقل جمالاً من غيوم غسقك» ص 152.

إن فضاء الفن يكون بذلك قد ساهم في خلق فضاء السلطة المغلق وفي صياغة تفاصيل المتخيل لدى الإمبراطور. لكن المشكلة تتمثل في الاصطدام الذي يحدث لدى هذا الأخير بين العالم وصورته المثالية، بين الأصل والصورة. وهكذا يصبح هذا الوعي الشقي بازدواجية المتخيل وبالمفارقة المؤلمة الدائمة بين الوعي وبين العالم «الموضوعي» هي مصدر أرق وقلق الإمبراطور. ويصبح الإحباط الذي ينتج عن اكتشاف الأصل مصدر حقد اتجاه ازدواجية المنتوج الإبداعي والصورة الفنية باعتبارها نسخة معدلة من الواقع تنتج واقعها وفضاءها الخاص. هكذا يعبر الإمبراطور صراحة عن ذلك بقوله:

«لقد كذبت عليّ يا وانغ فو. أيها النصاب العجوز، فالعالم ليس سوى كومة بقع غامضة، ملقاة في الفراغ بواسطة رسام عديم الشعور، تمحوها أدمعتنا باستمرار. وليست مملكة هان أبداً بأجمل الممالك ولست أنا الآخر بإمبراطور. فالإمبراطورية الوحيدة التي تستحق مشقة حكمها هي الماثلة في رسوماتك أيها العجوز وانغ فو. فأنت وحدك الذي تتسلطن في سلام، من خلال الألف منحنى والعشرة آلاف لون... فأنت صاحب السحر الذي جعلني أكره ما أملك، وجعلني أرغب في كل ما ليس لدي» ص 152-153.

إن أزمة العلاقة بين الصورة والأصل، وبين السلطة والفن تشهد ذروتها هنا ولكنها لا تندرج في إطار تقابل تبسيطي بين الفنان والإمبراطور، كما درجت بعض الكتابات على طرحه بفجاجة واختزال ينزع عن القضية غناها. إذ تطرح مارغريت يورسنار القضية من الزاوية الأشد

تعقيداً، من زاوية استحكام الفن في نفس الإمبراطور إلى درجة جعله كائناً متعدد الأبعاد يرغب في إعدام وانغ فو لأنه رسم عالماً أجمل من عالمه، ويرغب كذلك في أن يسمح له بإكمال لوحة أخيرة كان الفنان قد بدأها ولم يتممها في مطلع شبابه. الشيء الذي جعل الإمبراطور رغم قراره التخلص من وانغ فو ومن الإشكالية التي تأزم وعيه حول علاقة الصورة بالأصل، يعمد إلى منح هذا الأخير فرصة إتمام لوحته، بل يفرض ذلك عليه فرضاً. وبذلك يكون الإمبراطور التعيس غير قادر على الخروج من فضاء سلطة الفن حتى في لحظات رعونته وتسلطه الذي يبلغ حد قتل التلميذ لينغ أمام معلمه.

إن هذه اللحظة - الذروة تشهد إذن أقصى مستويات التقابل والتناقض بين الدوافع المختلفة التي تجيش في نفس الإمبراطور. وعندما يشرع وانغ فو في إتمام لوحته التي تصور شاطئاً بحرياً يتدخل الجانب العجائبي لينقل القصة والشخصيات المختلفة من ذروة التقابل إلى ذروة السكينة العجائبية عبر الفيض الذي تحدثه ريشة الفنان في أحد عناصر لوحته البحرية. وهذ العنصر هو العنصر المائي الذي يدخل في لعبة التناقض مع سخونة الحديد الذي أعد جنود الإمبراطور لسَمْل عيني وانغ فو. ومع سخونة دم التلميذ لينغ الذي أريق على بلاط الإمبراطور ببرودة أعصاب قاتلة.

يتداخل فضاء اللوحة إذن مع فضاء الواقع الزمكاني الذي تنجز فيه: «شرع وانغ في وشي طرف جناح سحابة تتكئ على جبل باللون الأحمر. ثم أضاف لسطح البحر بعض تغضنات صغيرة جعلت الإحساس بسكينته يزداد عمقاً وابتل بلاط اليشب فجأة على نحو غريب، ولم يلحظ وانغ فو المستغرق في رسمه أنه كان يعمل وهو جالس على الماء (...) وارتفع مستوى الماء حتى بلغ في النهاية مستوى قلب الإمبراطور» ص 154.

هكذا سيؤدي فيض اللوحة بعنصرها المائي على الواقع في إطار عجائبية تمتح من التراث ملامحها العميقة إلى إغراق هذا الواقع في الفيض الفني، إلى تجاوز هذا الواقع: «صار الصمت عميقاً لدرجة سمع فيها تساقط الدموع. كان بحار الزورق هو لينغ. وأعان لينغ الأستاذ على صعود الزورق. وانعكس سقف اليشب على الماء. بما أوحى أنه يبحر في مغارة. كانت ضفائر المحظيات الطافية تتموج على سطح الماء كالثعابين، وكانت رأس الإمبراطور الشاحبة عائمة عليه كأنها زهرة لوتس... وأخيراً دار الزورق حول صخرة تسد مدخل عرض البحر. وسقط ظل شاطئ صخري عليه، واختفى الرسام وانغ فو وتلميذه لينغ إلى الأبد في بحر اليشب الأزرق الذي أبدعه» ص 154.

والتجاوز الذي نتحدث عنه هنا تجاوز يتحمل المعنيين الواقعي والمجازي، لأن الزورق البحري وعملية الإبحار إلى درجة الانتقال المكاني والزماني إلى فضاء آخر مجهول تماماً إلا من طرف الرسام وتلميذه تشير إلى عملية تجاوز حقيقي وشامل للتوتر الذي طبع وسط القصة، وللتضارب في التفسيرات لمشكلة علاقة الأصل بالصورة والفن بالواقع، وكذا علاقة الفنان بالدواخل النفسية الغائرة لشخصياته.

فرحيل وانغ فو وتلميذه واختفاءهما عن الأنظار «إلى الأبد» كما توضحه القصة يلتقي هنا مع ما يذكره موريس بلانشو في «الكتاب القادم» من سعي الأدب والفن اليوم إلى الاختفاء. أي إلى الولوج إلى مسارب الإبداع التي لا يمكن أن تدخلها غير صفوة من ذوي الحساسية المرهفة. فاختفاء الأدب والفن هنا لا يقصد به الانمحاء، ولكن الدخول إلى عوالمهما السرية لمعاودة الخروج منها بصورة وبمتخيل متجدد. أليس الخارج من القراءة العميقة مثل من ولد من جديد. بعد أن عدل الفن والمنتوج الإبداعي تصوره عن العالم؟[6].

الهوامش

1) بلانشو (موريس)، **الكتاب القادم**، باريس غاليمار 1959، ص 265.

2) Toly (Martine), Introduction a l'analyse de l'image, Nathan, Paris 1993, p. 11.

3) يورسنار (مارغريت)، «كيف أنقذ وانغ فو؟»، ترجمة محمد سيف، مجلة العربي، عدد ديسمبر 1998 ص 148-154.

4) Morien H. Dictionnaire de poétique et de réthoriques, Paris PUF, 1982, P 188.

5) انظر كذلك في هذا الموضوع:

Barthes (Roland) "Elément de sémiologie" in communication n° 4, Paris, Seul.

6) Eco Umberto), le signe (trad, fr), Bruxelles, Labor 1992, p. 67.



* * *

الشخصية الروائية



بين الأمس واليوم

عبدالعالي بوطيب

1/ إذا كانت عظمة الروائي تقاس أحياناً بقدرته على إبداع الشخصيات، كما يقال: (فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات)(1). فإن هذا المفهوم، على ما له من أهمية في عملية تشكيل المتن الحكائي، ظل لمدة غير قصيرة مجالاً للخلط والغموض: (فالشخصيات قد بقيت، بشكل متناقض، من غير غوامض الشعرية (La poétique)، ومن بين أسباب ذلك، بلا شك، قلة الاهتمام الذي يمنحه الكتاب والنقاد اليوم لهذا المفهوم(2). مما يمكن اعتباره حافزاً قوياً للفت الانتباه لهذا المكون وإعطائه ما يستحق من العناية والاهتمام، يناسبان حجم الدور الذي يلعبه على مستوى النص الحكائي عامة، والروائي منه على وجه الخصوص.

ومرد هذا، في تقديري، لا يعود بتاتاً لخلو الساحة التنظيرية من دراسات جادة في هذا المجال، بقدر ما يعود في الحقيقة للخلط والغموض اللذين سيطرأ عليه مدة غير يسيرة. ومن مظاهر ذلك، مثلاً، الجمع، بشكل آلي أعمى، بين مفهومين مختلفين تماماً في إطار واحد، لا لشيء إلا للتشابه الموجود بينهما، وهما الشخص والشخصية (personne/ personnage). وهو ما أشار إليه أحد المنظرين بقوله: (لقد ظلت، ولوقت طويل، الشخصية في الرواية غير متميزة عن الفرد الحي فعلياً في الواقع اليومي)(3). لذا يجب التمييز بادئ ذي بدء بين هذين (الكائنين). وعندما نقول التمييز، فذلك لا يعني أبداً أننا نحذف العلاقة بينهما نهائياً، كلا ليس هذا غرضنا. بقدر ما نود الكشف عن خصوصية كل (كائن) منهما، والعالم الذي يتحرك فيه، حتى يتم إبطال ذلك الخلط الذي

يقع فيه البعض في النظر إلى الشخصيات على أنها أشخاص، أو العكس، علماً: (بأن تصوراً للشخصية لا يمكن أن يكون مستقلاً عن تصور عام للشخص، للذات، للفرد)[4].

وفي هذا الإطار، نعتقد أن أول خطوة على طريق فك التشابك الحاصل بينهما، تتمثل أساساً في تحديد مواصفات العالم الذي يحيا فيه كل واحد منهما: (فشخصية ما في رواية، تختلف عن شخصية تاريخية، أو شخصية موجودة في الحياة والواقعية، لأن الشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها، أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل، وليس لها أحياناً حياة مستمرة)[5]. بينما الشخص كائن حي، ينتمي لما هو واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه. أما الشخصية فليس لها ماض ولا مستقبل. صحيح أننا قد نعثر في بعض الحكايات على نماذج (بشرية) من الشخصيات، تدخل في علاقة تماثلية مع الأشخاص، بحيث ترقى المحاكاة على مستوى أعلى تجعلنا نتوهم أننا أمام شخصيات/ أشخاص. إلا أننا، مع ذلك، ينبغي ألا نسلم بالتطابق بينهما، لأن الأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي ما إن يدخلوا الحكاية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص. مادام الكاتب لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشحنها بحمولة جديدة تسير في الخط الذي يرسمه لها النص، لا الذي يمليه واقعها خارج حدود الحكاية. نستخلص من هذا كله: (أن قراءة ساذجة، هي التي تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء...، لأنها تنسينا بأن مشكلة الشخصية هو قبل كل شيء لسني، لا يوجد خارج الكلمات...، ومع ذلك، فرفض كل علاقة بين الشخصية والشخص سيكون مستحيلاً، لأن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية[6]. بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية لم يعد يمثل في النص

الحكائي الأشخاص فقط، بل تعدى ذلك ليتشخص فيما هو نبات، حيوان، أو جماد... إلخ. فالكاتب، كما هو معروف، يحرك ما لا يتحرك، ويخلق عالمه العجيب من أشياء لا علاقة لها بما هو موجود في الواقع، وأكبر شاهد على ذلك ما يزخر به الأدب العالمي والعربي على حد سواء من أعمال حكائية تتخذ من الحيوانات أو النباتات شخصيات لها، كما هو الحال بالنسبة (لحكايات/ les fabes) لافونتين، و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، بل الأكثر من هذا أننا نصادف نصوصاً علمية تسند فيها الأدوار لشخصيات، هي عبارة عن: (ميكروب، جرثومة، فيروس، بويضة، وعضو، باعتبارها شخصيات نص يسرد صيرورة تطور مرض ما)[7].
لهذا كله ينبغي أن نودع: (ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة، باعتبارها كائنات حية)[8]، ونستبدله بمفهوم حديث، يتعامل مع الشخصية انطلاقاً من مواصفاتها الحقيقية، بعيداً عن أي إسقاط خارجي. فكيف ينظر للشخصية الروائية حالياً؟.

II/ إن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية الروائية نظرة مغايرة، لما كان سائداً من قبل. وتعاملت معها تعاملاً خاصاً، حيث اعتبرتها علامة (signe) مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمفصل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء. بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من فراغ دلالي، غير أنه سرعان ما يغدو بعد ذلك مشحوناً مع تقدم السرد. مما يدعو للقول مع فيليب هامون (Ph, Hamon) بأن: (البطاقة السيميائية للشخصية ليست معطى أولياً وثابتاً، وأن الأمر يتعلق بمحض تعرف عليها، بل إنها تشكل يتم تصاعدياً مع زمن القراءة وزمن المغامرة المتخيلة، إنه شكل فارغ ستملؤه مختلف المحمولات (les prédicats)، أفعال وصفات. إن الشخصية إذاً ودائماً تكاثف لأثر سياقي)[9]. ولهذا فهي لا تتم اكتمالها

وتكونها إلا عند نهاية الحكاية، بمعنى أنها تشكل (وحدة دلالية) يرتهن امتلاؤها بالوحدات الدلالية الصغرى التي تبث فيها الروح والحياة. هذه الوحدات الدلالية الصغرى هي التي تملأ ذلك (البياض السيميائي) الذي تبدعه الشخصية في أول الأمر، لاسيما إذا كانت شخصية غير تاريخية وبلا مرجع خارجي. على أن هذه الدلالات أو المعاني، بصفة عامة، لا تتوزع في النص الحكائي بشكل مضبوط ومقنن، بقدر ما تتخلل كل أجزائه من أول كلمة لآخرها. وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية، التي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها. على أنه إذا ما صدر حكم أو تصور معين في حق أي شخصية قبل اكتمال الحكاية، فسيكون قد أخطأ في حقها، ولم ينظر إليها ككل متكامل، بل اقتصر على قسم منها فقط. علماً بأن الشخصية، كما أشرنا لذلك سابقاً، تعتبر مورفيماً فارغاً تملؤه مختلف الحالات والتحولات السردية، وهي من ثم تشكل محايث لصيرورة النص، وكل قراءة لا تدخل في اعتبارها هذا المفهوم الشمولي المتكامل ستكون قد قصرت في حقها، واختزلتها في بعض حالاتها دون تحولاتها، أو العكس، مما يعد تشويهاً لصورتها الحقيقية.

على أننا إذا كنا قد أكدنا سابقاً بأن الشخصية الروائية ليست سوى تشكل نصي: (وأن الفراغ السيميائي.... يأخذ شحنته من النص)[10]، بمعنى أن الشخصية تعتمد على تسلسل الخطاب أو الكتابة لتنهض وتكتسب بالتالي قوة تمكنها من أداء دورها في الحكاية، بحيث إن كل ما يصب في هيكل الشخصية لا يخرج عما هو ثقافي ولساني. من هنا كانت الشخصية كائناً غير خارج عن اللغة، وبالتالي عن النص: (لأن الشخصية في الرواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي، أو ينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير متعينة، إذا ما قارناها بالشخص البيولوجي الذي يملك ماضيه المتماسك والملازم له)[11].

انطلاقاً من هذا المفهوم، لم يعد هناك مجالاً للسقوط في مقارنات بين الشخصية وبين ما هو خارجي عنها، أي ما هو غير لساني ولا نصي. لأن ذلك لن يؤدي إلا لنتيجة واحدة، هذه النظرة تدخل في اعتبارها الأشخاص وعلى ضوئهم تحاكم الشخصيات، هذه الكائنات التي لا تملك حقيقة خارج النص. إنها ليست أكثر من (كائنات من ورق)[12]، أو (كائنات أدبية)[13].

لذلك: (يجب علينا اعتبار الشخصية الروائية ككائن من كلمات، بمعنى كبناء لساني، قبل أن يخضع لاستقصاء نظام سيكولوجي)[14]. على أننا ونحن نلح على هذا الفصل بين مفهومي الشخص والشخصية لا ينبغي أن يفهم من ذلك أننا نطمح لاختصار الشخصية في: (نسيج من الكلمات، كما اعتقد ستيفنسن،.... نعم إنها توجد بالكلمات، ولكن ليس هذا ما يصنع شخصية حقيقية كما يقول برخيس)[15]. وإلا أصبحنا أمام شخصيات مرصعة بالكلمات لا روح فيها ولا قوة، كأنها دمى. إن الشخصية تنهض على أساس الكلمات، ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، اجتماعي، ثقافي، فلسفي، وبما هو أدبي.. إلخ. لكن المشكل هو أن لا ينظر للشخصية من جهد لا تمثل هويتها ولا تحقق مكانتها، فالشخصية لها هوية أدبية وسيميائية، كما هي للنص الحكائي، ومع ذلك فهي تحمل في بطنها مستويات عديدة، وهذه لا تغيب عنها هويتها. فخصوصيتها الأدبية تبقى رغم ذلك ثابتة، وكلما أبعدنا عنها هذه الهوية إلا وفقدت تميزها، وأصابها التشويه. وفي هذه الحالة ينضج فعل الإسقاط، فتصبح الشخصية بلا هوية، أو لنقل تصبح لها هوية أخرى. ذلك أننا لو تعاملنا مثلاً مع الشخصيات من حيث المستوى السيكولوجي فقط، نكون قد أغفلنا مهمتها الأولى والأخيرة، والتي ليست سوى أدبية: (لأن السيكولوجية ليست في الشخصيات، ولا في المحمولات - صفات وأفعال - إنها إنتاج نمط معين من العلاقات بين الإمكانيات

السردية)[16]. وهو ما يشبه إلى حد بعيد الوهم المرجعي الذي تخلقه فينا الكتابات الروائية ذات المنحى الواقعي. وكما قال ف. هامون: (إن ما نتوصل إليه في النص، ليس أبداً - الواقع -، بالفعل، ولكنه عقلنة - rationalisation - ونصية - textualisation الواقع، وإعادة بناء لاحقة، مؤطرة داخل وبواسطة النص)[17].

III/ إذا كانت الدراسات الحديثة قد تعاملت مع الشخصية الروائية على أساس كونها علامة لسانية ليس لها حياة خارج النص (لا قبله ولا بعده)، شأنها في ذلك شأن الشخصية السينمائية، على حد تشبيه ميشل بوتور. فإن هؤلاء المنظرين، والسيميولوجيين منهم على الخصوص، لم يفتهم، مع ذلك، *التنبيه إلى الاختلافات* الموجودة بين *العلامات اللسانية*، فميزوا بين العلامات المرجعية (signes référentiels)، العلامات الاستذكارية (signes anaphoriques)، والعلامات الواصلة (signes embrayeurs)، كما فعل ف. هامون (PH, Hamon) في إحدى دراساته الهامة، حيث خصص كل مجموعة منها بمواصفات خاصة تتمثل في:

1 - العلامات المحيلة على حقيقة في العالم الخارجي (طاولة/ نهر..)، أو على مفهوم (بنية/ حرية..)، وتسمى بالمرجعية ((référentiels، لأنها تحيل على معرفة مؤسساتية، أو على شيء محقق معلوم (دلالة ثابتة، ودائمة على كل حال)، تعرفنا عليه من جديد هذه العلامات، إنها محددة بواسطة المعجم.

2/ العلامات المحيلة على هيئة تلفظية، وهي علامات ذات مضمون - عائم -، فلا تأخذ معنى محدداً إلا بارتباطها بوضعية محققة في الخطاب، إنها (Les cironstantiels égocentriques)، حسب روسل (Russel)، و(Le déictiques)، أو (Les embrayeurs) حسب

ياكبسون (Jakobson). وهي، خلافاً للأولى، غير محددة دلالياً بواسطة المعجم، كالضماير وأسماء الإشارة مثلاً.

3/ العلامات المحيلة على علامة أو علامات منفصلة أخرى، قريبة أو بعيدة في نفس الملفوظ، سواء أكانت متقدمة في سلسلة المنطوق، أو المكتوب، أو متأخرة. معروفة بوظيفتها الإبدالية اللاحمة والاقتصادية، لذلك سميت بالاستذكارية (anaphoriques). ومادامت الشخصية الروائية علامة لسانية، فإنها قابلة بدورها لتقسم لثلاثة أصناف، شأنها في ذلك شأن كافة العلامات. وهذا ما فعله هامون، فانتهى إلى أن الشخصيات الروائية تتوزع بدورها حسب أصنافها لثلاث مجموعات، هي:

أ/ مجموعة الشخصيات المرجعية (personnages référentiels):
وتشمل كل الشخصيات التاريخية.. الاستعارية.. والاجتماعية لأنها تحيل جميعها على معنى قائم ومحدد، مضبوط بالثقافة، والبرامج، والاستعمالات المنمذجة (les emploies stéréotypes). علماً بأن مقروئيتها ترتبط مباشرة بمشاركة القارئ في هذه الثقافة.

ب/ مجموعة الشخصيات الواصلة (personnages embrayeurs):
وتعد بمثابة علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو من يمثلهما، في النص. كالشخصيات الناطقة باسم ((porte-parole)، أو الجوقة (choeurs)، في التراجيديات القديمة[18]. مع الإشارة إلى ما قد يعترض عملية تحديدها من صعوبات أحياناً، نتيجة التقلبات العديدة التي يتعرض لها التواصل، وما قد يشوبه من تعتيم.

ج/ مجموعة الشخصيات الاستذكارية (personnages anaphoriques): ويتم فهمها بالرجوع وجوباً للنسق الخاص بالمؤلِّف، لما تقيمه في الملفوظ من شبكة نداءات وتذكرات مع مقاطع ملفوظية

أخرى منفصلة.. وهي عناصر لها وظيفة تنظيمية وتلحيمية بالأساس، وبواسطتها يتمكن المؤلِّف من أن يحكي نفسه بنفسه، وأن ينبني كطوطولوجيا[19].

وفي ختام هذا التمييز لأصناف الشخصيات/ العلامات، ينبهنا هامون (Hamon) لملاحظتين أساسيتين، تتعلق أولاهما: (بكون الشخصية الواحدة يمكنها، كما هو معروف، المشاركة آنياً أو تعاقبياً في العديد من الفئات الثلاث المجملة، فكل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق)[20]. بينما تلح الثانية على أن: (الفئة الأخيرة - أي الاستذكارية - بطبيعة الحال، هي التي ستهمنا بالأخص، وأن نظرية عامة للشخصية ستبلور انطلاقاً من مفاهيم التكافؤ، الإبدال، والاستذكار)[21].

وبذلك يتضح أن الصنف الثالث من الشخصيات هو الذي لا يعرف عنه القارئ عادة إلا ما يوفره النص من معلومات. فكيف يمكن ملء البطاقة الدلالية لهذه الفئة؟ وأين يمكن البحث عن أوصافها في النص؟.

VI/ قلنا سابقاً إن الشخصيات الروائية علامات لسانية، والعلامة (le signe) كما عرفها دو سوسور (De Saussure) تتكون من وجهين متلازمين، هما: الدال (le signifiant) والمدلول (Le singifié)، أي الشكل الصوتي. والشخصية باعتبارها علامة، فإنها تتكون هي الأخرى من دال/ الاسم، ومدلول/ المحمولات المختلفة المدرجة داخله، والمبثوثة بأشكال متنوعة في ثنايا النص الحكائي. لذلك فعلى هذين المستويين (الدال والمدلول)، (الاسم والمحتوى)، المعوَّل في ملء البطاقة السيميائية للفئة الثالثة من الشخصيات الروائية، المعروفة بالاستذكارية (anaphoriques). علماً بأن وجه العلامة الأول المتمثل في الدال/ الاسم، لا يحمل، في الغالب، أي إيحاء دلالي محدد، باستثناء قيامه بوظيفة

التمييز بين شخصية وأخرى، وهو ما أشار إليه ف. دو سوسور باعتباطية العلامة/ التسمية، مما يجعل عملية تحديد خصوصيات الشخصية الروائية الاستذكارية مسألة موكولة، بالدرجة الأولى، للوجه الثاني للعلامة/ المدلول، فكيف يتم ذلك؟.

من المعلوم أن أية شخصية تتقمص دوراً معيناً في حكاية، لابد وأن تحظى بعدد من الصفات/ العلامات (les qualifications)، وهي صفات تختلف طبعاً، كمياً وكيفياً، من شخصية لأخرى، بحيث لا يمكن للمؤلِّف مثلاً أن يلصق نفس الصفات على كل شخصيات عمله، لأننا في هذه الحالة سنكون إزاء شخصية واحدة بأسماء مختلفة، ليست في الواقع سوى نسخ لنموذج واحد، وبذلك يصعب التمييز بينها، لأنها تتوفر على ميزات
وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها، لأنها تتوفر على ميزات
وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها. ومثل هذا النوع قد نسميه الشخصية ذات الأسماء المختلفة. على أن ما يعطي الحكاية دراميتها وديناميتها هو الاختلاف المبني على التمايز بين الشخصيات المشاركة فيها. فكلما كان هناك تضاد واختلاف إلا وكان هناك صراع ومواجهة. وهذا ما يتحقق بفضل نباهة الكاتب وحذقه: (إن الشخصيات هي دائماً معطاة صحبة صفات سوسيولوجية وسيكولوجية وأخلاقية)[22]، مختلفة غالباً. لكن هذا لا يعني أن هذه الصفات معطاة بشكل مسبق، وإنما هي محايثة لمسيرة الحكاية، ترتسم أمام أعيننا شيئاً فشيئاً، إلى نهاية المتن الحكائي. لكن ما هي هذه العلامات المميزة المكونة للشخصيات الروائية التي تجعلها مختلفة أو متشابهة فيما بينها؟.

يقول توماشوفسكي مجيباً عن هذا السؤال: (إن نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى مميزات – caractéristiques – تلك الشخصية. وفي معنى ضيق، يفهم من المميزات الحوافز التي تحدد

نفسية الشخصية ومزاجها. إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط في التمييز)[23]. وهكذا يتضح أن العلامات المميزة للشخصية تبدأ في التشكل انطلاقاً من الاسم، مروراً بالأوصاف والأفعال. ولا ينبغي أبداً أن تحصر فيما يقوله السارد عنها مباشرة. لأن الشخصية لا تتميز لدينا انطلاقاً مما يقوله المحفل السابق عنها فقط، وإنما أيضاً مما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها. فضلاً عن أن صفاتها لا تنحصر في الأقوال، وإنما تطول الأفعال كذلك، سواء أكانت صادرة عنها، أو واقعة عليها. أي أن تمييز الشخصيات ليس وقفاً على حالة الوصف فقط، بل ويشمل السرد أيضاً. سواء أكان هذا السرد متعلقاً بحركات، حوارات، مونولوجات، أو أحداث. كل هذه الاشياء يمكنها أن تخصص الشخصيات، إما بشكل ظاهري مباشر، أو بطريقة ضمنية غير مباشرة. فمثلاً: (وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً، بمعنى أننا نتلقى معلومات عن طبيعته، إما من السارد أو من الشخصيات، أو في إطار وصف ذاتي... يقوم به البطل. ونجد في غالب الأحيان وصفاً غير مباشر، فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل[24]، غير أن الأمر في الحالة الأولى يتعلق بعلامات ظاهرة متجلية أمام أعيننا، كأن يخبرنا السارد مثلاً بأن عمر البطل كذا، واسمه كذا، ووظيفته الاجتماعية كذا... فمثل هذه العلامات سهلة التحصيل، وقابلة للإدراك دون عناء. إجراء غالباً ما نصادفه في الإنتاجات الكلاسيكية، حيث يلاحظ: (أن الروائيين الأوائل... يقدمون كلاً من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية، غير أن هذا النوع من التشخيص قد يتضاءل إلى مستوى إلحاق صفات تمهيدية)[25].

هكذا كان الكتاب إذاً يتعاملون قديماً مع شخصياتهم، بحيث يقدمون لقرائهم، منذ البداية، البطاقة السيميائية لأبطالهم. لكن مثل هذا

الإجراء لم يعد معمولاً به حالياً في الكتابة الروائية الجديدة، سواء تعلق الأمر بأوضاعهم النفسية أو الاجتماعية.. إلخ.

وهكذا أصبح القراء يحصلون على هوية وصفات الشخصيات بشكل ضمني مضني، معتمدين في ذلك كلياً على مؤهلاتهم القرائية الخاصة، وقدرتهم على اكتناه المعطيات المقدمة، تقول الروائية الفرنسية ف، ساغان (F, Sagan) في هذا الصدد: (إنني لا أحب أن أصف بطلاتي جسمانياً، يجب أن تتمكن من الارتسام في خيال القارئ)[26].

ومادمنا قد حددنا البطاقة السيميائية للشخصية في العلامات المميزة، فيجب ألا يغيب عنا، أن هذه العلامات يمكن تصنيفها انطلاقاً من نوعيتها وطبيعتها. وهكذا فمن حيث طبيعتها يمكننا القول مبدئياً بأن هناك مميزات ثابتة قارة لا تتغير على طول المتن الحكائي (كالأسماء مثلاً)، وأخرى دينامية متطورة، تتغير بتوالي الوقائع المحكية (كالأحوال النفسية والاجتماعية مثلاً). أما من حيث نوعيتها فيمكن تصنيفها اعتماداً على مقترح ف. هامون (Ph. Hamon) في دراسته المشار إليها سابقاً، لمميزات فيزيقية، وأخرى نفسية. علماً بأن توزيع هذه العلامات، كمياً وكيفياً، على مختلف شخصيات العمل المدروس، يعد معياراً أساسياً حاسماً في تصنيفها. فما هي هذه الأصناف؟

V/ لقد كانت مسألة إيجاد نمذجة لأصناف الشخصيات الروائية من بين هذه الاهتمامات التي شغلت المنظرين مدة طويلة، منطلقين في ذلك من قناعة راسخة عبَّرنا عنها سابقاً، تتمثل في استحالة توفر حكاية تسند أدوارها لشخصيات متماثلة فقط.

وأولى هذه التصنيفات الشكلية وأبسطها تلك التي تركز على أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص. مما مكن المنظرين من استخلاص أول تصنيف يقوم على مقابلة الشخصيات الرئيسية بالثانوية

(principaux/ swcondaires): (فحسب أهمية الدور الذي تقوم به في المحكي، يمكن للشخصيات أن تكون إما رئيسية (البطل وخصومه)، أو ثانوية، تكتفي بوظيفة ثانوية. وهما ليسا سوى طرفي نقيض، وتوجد بينهما طبعاً حالات وسطية عديدة)[27].

هذا وقد حاول البعض تجاوز المستوى الكمي السطحي لهذا التصنيف، فانتقل لما هو أعمق، كالحديث عن نوعية الوظائف الموكولة لكل واحد من هذين الصنفين. وهكذا أسندوا مثلاً وظائف ذات طابع تزييني (décoratif)[28] محض للشخصيات الثانوية مشبهينها في ذلك بالإطار، أو المنظر الخفي المؤطر للصورة الرئيسية (اللوحة)، ويمثلها هذا البطل والبطلة، باعتبارهما شخصيتين محوريتين.

أما التصنيف الشكلي الثاني، فيقسم الشخصيات لثابتة مسطحة وأخرى دينامية درامية (dynamiques/ statiques)، كمعيار: (للتفريق بين الشخصيات التي تبقى غير متغيرة على طول المحكي... عن تلك التي تتغير)[29]. وهو ما دفع إدوين موير للقول مميزاً بين هذين الصنفين من الشخصيات الروائية في كتابه (بناء الرواية): (الشخصية المسطحة تجسيد للعادة في المقام الأول... أما الشخصيات الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة. إنها الاستثناء الدائم، إنها تحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة، إنها تكشف حقيقة ذاتها، أو هي بعبارة أخرى، تنمو، إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما. بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك إلا بطبيعتها المفتعلة، أو على أحسن وجه، بشيء كان حقيقياً، ثم لم يعد كذلك. ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلاً، وكلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي)[30].

أما التصنيف الثالث، فهو الذي يقيمه هنري جيمس بين نوعين من الشخصيات: (فانطلاقاً من العلاقة القائمة بين الحل والعقدة، يمكن

التمييز بين الشخصيات الخاصة بالعقدة. وبين أولئك الذين، على العكس، خُدموا من قبلها)[31]. ويطلق على الصنف الأول اسم خيط (ficelle)، أما شخصيات الصنف الثاني فهي خاصة بالمحكي النفسي، حيث تتمثل الوظيفة الرئيسية للفصول في تحديد خصوصيات هذا الصنف من الشخصيات.

الإحالات والهوامش

1) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ص: 64.

2) انظر: T Todorov, et; O Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage; éd, points, p: 286.

3) انظر: B, Valette: Esthétique du roman moderne, éd: Nathan, p: 85.

4) انظر: Ph, Hamon: pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du: récit, éd: points, p: 116.

5) رونيه وليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981، ص: 24/25.

6) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 286.

7) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 118.

8) الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1982، ص: 76.

9) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.

10) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.

11) ويليك ووارين: مرجع مذكور، 1981، ص: 26.

12) انــظــر: R, Barthes: introduction a L'analyse structurale du récit, communications 8, éd: points, p: 28.

13) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صياح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: 28.

14) انظر: P, Brunel et autres: La critique litteraire, éd: que sais-je? N: 664, p: 68.

15) أحمد المديني: مدخل إلى قراءة البطل في القصة المغربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 34، السنة: 1985، الصفحة: 62.

16) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 287.

17) انـظـر: Ph, Hamon: un discours contraint, in Litterature et réalité, éd: points, p: 124.

18) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 122/123.

19) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p 123.

20) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 124.

21) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 118/119.

22) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p 123.

23) الشكلانيون الروس/ مرجع مذكور، ص: 205.

24) الشكلانيون الروس/ مرجع مذكور، ص: 205.

25) ويليك ووارين: مرجع مذكور، ص: 226.

26) انظر: B, Valette: op cit, p: 90.

27) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.

28) انظر: B, Valeete: op cit, p: 92/93.

29) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.

30) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: الدكتور عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة يونيه 1965، ص: 139.

31) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 290.

* * *



مفهوم التناص

عند جوليا كرستيفا

محمد وهابي

تتميز الدارسة البلغارية **جوليا كرستيفا** Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد - بكونها أول من توصل إلي تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح «**التناص**» L'intertextualié.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: «**طيل كيل**» ,Tel-Quel و«**كريتيك**» ,Critique والتي أعادت نشرها في كتابيها: «**سيميوتيك**» ,(1969) sèméotiké و«**نص الرواية**» (1970) Le texte du roman، وفي مقدمة كتاب «**دوستويفسكي**» لباختين. وقد استثمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «**ثورة اللغة الشعرية**» La révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه»[1].

إن توصل **كرستيفا** إلي ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق، لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «**التناص**»، راجع بالأساس، إلي عاملين أساسيين:

1 - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم **الدراسات البنيوية**، وأخيراً **ميخائيل باختين** الذي تعترف **كرستيفا**، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدراس في أبحاث **كرستيفا** مثل: «**الإيديولوجيم**» L'idéologèm، و«**الحوارية**» Le dialogisme، و«**التعددية الصوتية**» La polyphonie، و«**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque.

2 - النضج المعرفي **لكرستيفا**؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية **التناص**، عند **كرستيفا**، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة «**ما بعد البنيوية**»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ«**السيميائيات التحليلية**» La sémanalyse.

تنطلق **كرستيفا**، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «**النص المغلق**» Le texte clos التي روج لها الشكلانيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخري؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة **للتناص**، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف **للنص - كتناص** - من خلال كتابها «**سيميوتيك**» Sèméiotiké الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط

الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني: 1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحوير لنصوص أخرى، أي تناص: ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى»[2]، وتتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[3].

من خلال هذين التعريفين، تؤكد **كرستيفا** أن النص (أي نص) هو **مجال تناصي**؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلاني الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بدلالته. ولا تقف **كرستيفا** عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناصية النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخلة مفهوم «**السنكرونية**» (التزامنية) La synchronie الذي تبناه الشكلانيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «**الممارسة الدالة**» La pratique signifiante، «**الإنتاجية**» La productivité «**التدلال**» La signifiance، «**النص المولد**» Le géno-texte.

إن جدية **كرستيفا** في تناولها مفهوم «**التناص**»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (Sèméiotiké) أن تدرس تجلياته في عملين أدبيين من جنسين مختلفين

همـا: «**أشعـار**» **لوتريـامـون** Lautréamont، ورواية من القـرون الوسطي تحمل عنوان «**جيهان دو سانتري**» Jehan de saintré (1956) لـ «**أنطوان دو لاسال**» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار **لوتريامون**، توصلت **كرستيفا** إلي اكتشاف نوع من الترابط والتعالق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصـوص مؤلفين سابقين، مـثل «**باسكال**» Pascal، و«**لاروشفوكو**» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «**التصحيفية**» Le paragrammatisme، وهو، كـما تحـدده، «امـتصـاص لعدد مـن النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبـارها موجهة من طرف معنى معين»[4]. ولهذه التـصحـيفـيـة، في أشعار **لوتريامون**، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيـه «يكون المقطع الدخـيل منفـيـاً تماماً، ومعني النص المرجعي مقلوباً»[5].

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العـام للمقطعين كـمـا هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنح اقـتـبـاس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً»[6].

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منفياً»[7].

أما بالنسبة لرواية **أنطوان دو لاسال**، فقد اكتشفت **كرستيفا** أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق **الاستشهاد**، أو عن طريق **الانتحال**؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مـجـمـوعـة من الملفـوظات والشـعـارات التـقـريظـيـة التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»[8]. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريظية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وتريميديس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne،... إلخ»[9]. وبخصوص النص المكتوب ترى **كرستيفا** أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكريات). إنها تنقل كما هي من فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تنتحل»[10].

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Sèméiotikè) أن **كرستيفا** تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيحاء مصطلح «**التناص**»، وفي هذا السياق تشير إلى **دو سوسير** De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيفاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناء خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفة»[11] وبالإضافة إلي **دو سوسير**، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي **لميخائيل باختين** M. Bakhtine، بحيث لا تكف **كرستيفا**، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي ترددت عند **باختين** في كتابه: «**شعرية دوستويفسكي**» و«**الخطاب الروائي**»، وذلك من قبيل: «**الخطاب الكرنفالي**»[12] Le

Le roman [13]« **الرواية المتعددة الأصوات** » discours carnavalesque polyphonique، « **الحوارية** »[14] L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم»[15] L'ideologème الذي تبنته **كرستيفا** في مقالها « **النص المغلق** » Le texte clos تحت عنوان: « **الملفوظ كإيديولوجيم** » L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيقة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص ,والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[16].

بعد كتاب « **سيميوتيك** » Sèméiotiké، سيتجدد حديث **كرستيفا** عن **التناص** في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعمالاته في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ **كرستيفا** بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق[17]، كما **نسجل، كذلك**، عودتها إلي رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: « **التناص** » L'intertextualité، تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخري متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique[18].

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال[19].

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطي (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور)[20].
- شعر الغزل[21].
- الخطاب الكرنفالي[22].

إن التوسع في دراسة أشكال **التقاطع النصي** في رواية **أنطوان دو لاسال**، جعل **كرستيفا** تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات **باختين**. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «**التعددية الصوتية**» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)»[23].
- «**الخطاب الكرنفالي**» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون»[24]، «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات»[25].
- «**الإيديولوجيم**» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[26]، «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي»[27].

وبالإضافة إلى مصطلحات **باختين** تلجأ **كرستيفا** إلي تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال **التداخل**

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناص. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستيحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	متواجهة، متقابلة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p: 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148. 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابين السابقين **لجوليا كرستيفا** إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان « **ثورة اللغة الشعرية** » La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ « **لوتريامون** » Lautréamont، و« **مالارميه** » S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود **كرستيفا** في الكتاب الثالث، للانفتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توظيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابين السابقين، مثل: « **الممارسة الدالة** »[28] La pratique signifiante « **الإنتاجية** »[29] La productivité « **التدلال** »[30] La signifiance، « **النص الظاهر والنص المولد** »[31] Le phéno-texte et le génotexte، « **الإيديولوجيم** »[32] L'idéologème، « **الإنتاج النصي** »[33] La production textuelle، « **الممارسة النصية** »[34] La pratique textulle... وبالإضافة إلي هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرستيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: « **المسار التدلالي** »[35] Le procès de la signifiance « **المسار الدال** »[36] Le procès signifiant « **المسار الإنتاجي** »[37] Le procès de la production « **السيرورة الدالة** »[38] Le processus signifiant « **السلسلة الدلالية** »[39] La chaine signifiante

كما تعود **كرستيفا**، كذلك، للحديث عن **التناص**، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: "كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً لـ «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر ،الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»[40].

لم تقدم **كرستيفا**، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها **للتناص**، إلا أنها نبهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعني ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «**نقد المصادر**»[41] Critique des sources وهو ما تفضل **كرستيفا** تسميته بـ«**التنقيل**» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقيل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»[42]، وبهذا يعتبر التنقيل شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلى دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقيل ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص - التي تتحكم في دلالة النص. يمكننا أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقيل في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقيل في النص الظاهر احتمالاً معمماً»[43].

وإذا كانت **كرستيفا**، في الكتاب الأول، قد درست بعض **مظاهر التناص** في «**أشعار**» **لوتريامون**، من خلال مصطلح «**التصحيفية**» Paragrammatisme الذي استعارته من **دو سوسير** فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «**التحويل**» La transformation حيث اكتشفت أن **لوتريامون** يمارس التحويل على نصوص سابقيه من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: **تحويلات التعارض** Les

transformations d'opposition، **وتحــويلات التــحــوير** Les transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين[44].

وتتناول كرستيفا، في موضوع آخر، **مظاهر التناص** عند كل من **لوتريامون ومالارميه،** من خلال مصطلح آخر هو «**التبديل**» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودلير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أجراه لوتريامون ومالارميه»[45].

هذه هي كتب **كرستيفا** الثلاث التي تحدثت فيها عن «**التناص**»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدي حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تجلياته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره... كل هذا يبين قناعة **كرستيفا**، بنضج المصطلح وفعاليته في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «**نظرية المجموع**» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناص على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»[46].

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول **التناص - عند كرستيفا** - سواء على مستوى التنظير، أو على مستوى تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتملة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناص، عند **كرستيفا**، بما يسمي بـ «**الإنتاجية النصية**»، وهذا يدعونا إلي التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناص هو مجال تقاطع وتلاقٍ وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النصوص (علي الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرستيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخري»(47).

- يؤشر المعطى السابق على أن التناص شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخري سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرستيفا بـ «**الهدم والبناء**»، أو «**النفي والإثبات**» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناصية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: **كالاستشهاد**، أو **الانتحال**، أو **الاقتباس**، أو

الامتصاص، أو **التصحيف**، أو **التحوير**، أو **الاستبدال**، أو **التحويل**، أو **التنقيل**.

- بتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للانحسار وللاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كرستيفا بقولهما «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»[48].

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»[49]، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»[50].

- يتميز التناص عند كرستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «**فسيفساء خطابات**»، أو «**فسيفساء استشهادات**».

الهوامش

1) صبري حافظ: «التناص وإشاريات العمل الأدبي». مجلة: «عيون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986. ص: 93.

2) Julia Kristeva: "Sèméiotiké (Recherche pour ume sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.

3) Ibid. P: 85.

4) Ibid. P: 194.

5) Ibid. P: 195.

6) Ibid. P: 195.

7) Ibid. P: 196.

8) Ibid. P: 73.

9) Ibid. P: 72.

10) Ibid. P: 74.

11) Ibid. P: 194.

12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 99، 101 (مثلاً).

13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).

14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرستيفا بـ «التناص»، انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).

15) يعني هذا المطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي»، وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة» (مرجع مذكور، ص: 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique» انظر «علم النص» جوليا كرستيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 1991. ص: 21، هامش المترجم).

16) Sèméiotiké.(op. cit). P: 53.

17) Sèméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

18) Le texte du roman. Moutons publishers,"The Hague. Paris, New York, 1979. De la page: 139 à la page: 146.

19) Ibid. De la page:146 à la page: 148.

20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.

21) Ibid.De la page: 157 à la page: 162.

22) Ibid.De la page: 162 à page: 176.

23) Ibid. P: 176.

24) Ibid. P: 162.

25) Ibid. P: 92.

26) Ibid. P: 12.

27) Ibid. P: 12.

28) انظر، مثلاً ،الصفحات: 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493.

29) انظر الصفحة: 160.

30) انظر الصفحات: 22، 25، 28، 35، 95.

31) انظر، مثلاً، الصفحات: 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.

32) انظر الصفحة: 381.

33) انظر الصفحة: 331.

34) انظر الصفحات: 117، 169، 204، 463.

35) تكرر هذا المصطلح عند كرستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة: 28، والصفحة: 606.

36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).

37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).

38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).

39) انظر الصفحة: 139.

40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique". (op. cit). p: 341.

41) Ibid. P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) «نظرية المجموع». أخذاً عن أنوار المرتجي: «سيميائية النص الأدبي». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Sèméiotiké". (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva:" Sèméiotiké". (op. cit). p: 73.

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.

* * *

قراءة في (فخاخ الرائحة)

ليوسف المحيميد

محمد الدبيسي

قبل ثلاثة عشر عاماً، أصدر يوسف المحيميد مجموعته القصصية الأولى (ظهيرة لا مشاة لها) أتبعها بمجموعتين، قصصيتين، ورواية صدرت عام 2002م بعنوان (لغط موتى).

.. هذه الإشارة، محاولة استباقية - خارجة عن سياق استنباط قيم الدلالة الفنية، في روايته الصادرة حديثاً بعنوان (فخاخ الرائحة)(1) - للتأكيد على أهمية مران كتابي متجانس، ومؤسس على رؤية تفاعلية، تبرز قدرة الكاتب على تكوين مهارته السردية ومراحلها المتركبة، واستنفاد ناتج هذه السنوات من تجربة الكتابة، والمتوجة كصنيع فني بروايته الجديدة. ذلك أن ما تمنحه مسافة المران الزمني للكتابة؛ من إمكانيات ولياقة في التعامل مع الإجراء السردي وإحداثياته؛ في بنى الأمكنة المختلفة، تجعل من روايته (فخاخ الرائحة) عملاً يرتكز علي الخبرة الزمنية والفنية، بما يمثله هذا العمل من كونه مفصلاً مهماً في تجربته السردية..

أربعة عشر عنواناً فصلياً تمحورت الرواية عليها، وتمارس بين مكانين داخلي وخارجي، واستحضار بيئتين ترتهن لهما تلك الأمكنة في مزاجها الاجتماعي والثقافي، ورائحة تتفاوت تكويناتها بحسب مكان انبثاقها، وشروطها..

تلك الشروط التي تحددها الرائحة، وتجعل منها مسافات واقعية حياتيه، يسير وفقها بطل الرواية وشخصياتها المساندة.

سبر لعالم مسحوق.. ضمني ودقيق.. في تفاصيل عالم، كبير،

ذلك الذي يتخلله (طراد) المستخدم المتقشف، المحمل بوزر إرثه القبلي ووصمته العشائرية.. وبحثه عن منفذ يخفف تبعات ذلك الإرث...

(طراد) الذي طوحت به تراتبية المجتمع وغلواء سياجه الشكلي - المنحاز إلي عالم الأشياء - إلى تثوير داخله بالقدر الذي عبرت عنه الرواية..

(طراد) البطل، وسوبرمان (الحنشل) يفقد أذنه في قصة عراك مؤلم مع الذئب الذي انفرد به وحيداً في الصحراء، حيث الحدث؛ النواة الدلالية في تأسيس جذوة الصراع في مستواها المكاني الأول...

وهى ذات (القصة)/ النتيجة... التي ظلت مضمرة في السياق السردي، ولم تنكشف كإشكالية سببية إلا في نهاية النص، حيث ظل السرد يتوالى والأحداث تسير وتتفاقم، وتتلون صياغاتها بتيمة فقد (طراد) لأذنه.. التي أقصيت حكايتها الخاصة إلى الأسطر الأخيرة من الرواية...؟

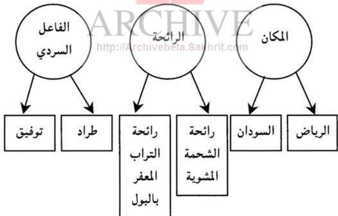
حيث تبدأ الرواية من نهاية الحدث وتسرد تفاصيله في خط ارتجاعي، يشاكل بين الأحداث والحوارات، بمونولوج وصفي يتسنم زمام الخط الروائي، بصياغة لغوية منسوجة بمهارة أسلوبية، وتأثيث اللغة بمضمونها الحركي، عبر نظم الجمل الفعلية، المتشكلة في وحدات سياقية في النص الروائي. والبعد النفسي لهذه اللغة؛ المنزاح إلى وصف سردي، لا ينتهي عند خط الدلالة المفضي إلى تصوير حالة حدثية أو مشهد حواري، أو موقف تنتجه شخصية البطل...؟

بل يترك مسافة ترتبط بما بعدها على الخارطة السردية، وتراتب صياغي تستوجبه الدلالة الكلية للأحداث، على نحو يؤصل لديناميتها...

فما بين أربعة عشر مقطعاً نصياً تتناغم دلالات السرد، على نحو

لا ينفك يفضي بأبعاده؛ لبناء مشهد وصفي ناطق ببناه الرئيسية: المكان ←الرائحة ←الفاعل السردي، والبنية الأخيرة هى رؤية الذات الراوية، ومنطلق ممارستها الحدثية وهى الناتج الدلالي للمكان والرائحة.

- (فالمكان).. المجسد الجغرافي المنصوص على هويته وتفاصيله البيئية.
- و(الرائحة).. فعل الحاسة وصيرورتها لالتقاط الأثر الأول، لماضي حياة البطل.
- و(الفاعل السردي).. بما يمثله من سلطة رواية للحدث ومعبر عنه، وهو ما يكون لحمة المشهد الروائي وتفاصيله، على أن ثمة تشعبات، تفصيلية، تتوزع هذه البنى في الخارطة السردية الكلية، أزعم أن المخطط الدلالي التالي يفصح عن أبرز ارتكازاتها:-



لتلي العلائق الدلالية التي تلتحم عضوياً، لاستبطان البنى النفسية للشخصية الرئيسية (طراد) والفرعية العم (توفيق) وتنسج خبايا الذاكرة ومحفوظها في حياتهما.

والاستراتيجية النصية التي اعتمدها الكاتب (المحيميد) في استرداد الحدث من نهايته، رجوعاً إلى بداياته المكونة (لحظة الفرار من المدينة والناس، والجلوس على مقعد انتصار في محطة الباصات)...!

لتبدأ الذاكرة من هنا.. في نسج علاماتها الحدثية، وهو ما يجسد رؤية نصية تربط بين الأحداث، وترتب حلقاتها ومفاصلها، وتجعل من الأذن المقطوعة أيقونة مبهمة.. لا تنكشف إلا في نهاية النص.

على أنه ليس ثمة ناظم تصاعدي واحد تتوالى نتائجه...؟

بل مواقف توفر لها المقاطع الفصلية نظامها الدلالي في مهارة صياغية تتبع الحدث وتنص على أبعاده، وتترك موضوعاً لمساقها القادم، الذي يكون بدوره إيقاعاً حدثياً يشير إلى ما قبله ويتهيأ لتكوين ما يليه، من علامات نصية في سياق البنية السردية الكلية.

المكان:

فالمكان الداخلي للبطل الرئيسي (طراد) هو (الرياض) في كينونتها الإقليمية، واستيعابها للقادم من الصحراء ببطولة معفرة بالهزيمة المرة، مثلما هي معفرة برائحة البول..!

«.. هذه المرة لن تشعل النار يد طراد ولن تقلب الشواء، ولن تطوح بنصيب الذئب نحوه، بل سيكون أسيراً لا يملك حق الدفاع عن نفسه، كمن تقيد يداه إلى عمود خيمة، وتكال له اللكمات تباعاً على وجهه وصدره وبطنه.. على كل أجزاء جسده، فلا يحق له سوى أن يبصق دماً وحزناً وهزيمة مرة... كان طراد يفكر وهو يمشي تجاه القبائل التي تعرفه، تلك التي أنكرته وكذبت روايته تلك فصارت أذنه المقطوعة أضحوكة القبائل وسخريتهم» ص 113-117.

والمكان بحسب بروزه كملتقى مصيري يجمع (طراد/ بالعم توفيق)، مثلما جمعتهما الظروف ذاتها، ومسافات القدر الذي يرضخان لمشيئته وبعد أن خاضا صراعاً مضنياً يتشبثان منه بأمل لم يتحقق!؟

الأمل الذي توقظه روائح البخور والعطور الأنثوية، التي تضعهما في مفارق أسئلة المصير/ وعبر روائح من نوع آخر..؟!

روائح تفرزها الأماكن وتلون الشخصيات عبيرها، بما للأمكنة والشخصيات والأحداث، من قيمة في تحديد نوعية الرائحة، متخذة منها مستوى دلالياً تتجانس معطياته ومهاراته الحدثية..!

لتكون الرائحة على المشهد الروائي، مركزية دلالية تتجلى بكونها عنصراً مائزاً يكمل العلاقة العضوية بين مقاطع السرد، وعلامة على المفارقة القدرية للحدث، استناداً إلى مكان وزمن انوجادها..

فمثلما تستثير الرائحة فعل الحواس، وتهيج الرغبة الأيروسية في مشهد سردي... (ص 54)..

فإنها في الآن ذاته، توقظ الإحساس بالمرارة، واستعادة سيرة البطلين التي قادتهما الرائحة، إلى فخاخ الهزيمة، ولونت حياتهما بطعم الأسى..!

إذ المكان هو الذي يسوق (طراد) إلى محفل حكاية السرد، ويشعل في نفسه الشعور بكره الأمكنة والناس والفرار منهما.. وهو ذات الشعور المتفاهم والعكسي، بالبحث عن الأمكنه التي تسلمه إلى النسيان، ولكنه لا يأنس منها إلا العناد..؟

عناد الحظ والمصير.. «وهيا قل لي يا طراد. أكمل حديثك لي، ولنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بدينة، والحكايات والحزن الطويل» ص 110.

فهذه (العجوز البدينة) التي تجمع البطلين بوصفها المكان البديل، الرامز إلى انشقاق غيمة الأمل وانقشاعها، وليكون الحديث/ الحكاية، سلوى تبدد الليل وعجوزه البدينة..!

وهو ما يستحيل معه المكان إلى طاقة سالبة.. تؤجج الإحساس بالأسى، وتفاقم من حدة الشعور بالنقص..!

وهو ما يجعل (أذن طراد) المقطوعه دليلاً على استبهام الشعور بنقص الحاسة وليس بنقص العضو فقط..!

وهو ما ترتب الدلالة النصية تفاقم وجوده القلق، وتتخذ منه تكويناً دلالياً ذهنياً يستعاد كلما تطلبته نتائج الأحداث، وهو ما يشير دائماً إلى استدامة الشعور بالنقص، ومرارة الرغبة في الاكتمال..؟

فطراد (بأذنه المعطوبة المغطاة بطرف الشماغ)، يشير إلى اكتمال الشخصيات التي يقابلها بأعضائها المكتملة، بدلالة الفقد الشنيع الذي تشعله فيه وطأة الإحساس بالمسببات ومعطيات قصة الفقد.

فليست قضيته (أذن مقطوعة) بل حرب شرسة طرفاها الإنسان الأليف والحيوان المتوحش (الذئب) الذي يصور المعركة معه مشهداً لإثبات البطولة..!

والإفضاءات الدلالية المتشابكة، والمسيرة برؤية تعي أهمية علائقها العضوية، تنمو منذ بدايتها إلى استرداد سجل الذاكرة ومسافة الرحلة من نهايتها، إلى بداياتها المنصوص عليها في آخر فصول الرواية (بطولة الذئب).. حيث استهلال النص بموجودات الفضاء الصحراوي؛ معركة بين الإنسان والحيوان.. تنتهي بفقد طراد لصديقه ومشاهدته أشلاء تمزقها بوحشية متجاسرة أنياب الذئب، وهو الفقد الكلي الذي يذكي شرارة الانتقام المتفاقمة ناراً يجوس (طراد) سعيرها، ثم بفقده الجزئي لأذنه بأنياب الذئب ذاته.

وليتوافر الفقد الجزئي، على صيرورة نفسية مريرة ، تعيد تذكير طراد بتفاصيل معركته وتلح عليه بالإحساس بالنقص..! ونفسية كهذه، تبحث في المكان الجديد (الرياض) عن بديل وملاذ لصحراء الخوف، برمزيتها الموغلة في التشظي..؟

من مشهد لإبراز البطولة.. إلى مسرح تذكر أحداثه بالفجيعة، وهو ما يجعل المكان بوصف آخر .. ملاذاً لأحلام لم تولد بعد..؟

وصورة بانوراميـة متخيلة، تفصح تفاصيلها السردية عن توتر العلاقة بين الإنسان والمكان..؟

ووعي الكاتب بالمكان، على وصف كهذا، يتسامى بفنيته الواقعية إلى مسارات المتخيل الجديد، وإضمارات الذهن لما يمكن أن يكون عليه..!

وهو الخط السردي الذي سار عليه (العم توفيق) وهيأه له مكانه القديم ومطلع انبثاق وعيه، حيث أرخبيل الشواطئ المتاخمة للنيل في جزئه السوداني، عندما يفقد فحولته باستئناس رائحة (شحمة مشوية) تغيبه عن الوعي..!

ليفقد جزءاً مدللاً على الفحولة (الذكورية) في جسده، وليبدأ هو أيضاً رحلة البحث عن الملاذ..؟

لتكون (الرياض) الجامع المكاني البديل لكليهما، بوصف استعاري تشكله المخيله الروائية، بواقعية تأتلف تفصيلها، مشرعة اتجاهات شتى.. في قراءة صيرورة الخط السردي في لعبة الحياة...

(الحياة) التي تجمع طراد والعم توفيق في المستوى الاجتماعي المتقارب، والوصف الوظيفي ومهنيته المذلة، المؤسس على ذلك الرصيد المتشاكل في تفاصيله، والمتشابه حد التوافق الإثني بينهما، فكلا المكانين - (صحراء طراد.. وقرية العم توفيق) - مرتهن للطبقية العشائرية ونظم

تقاليدها وممارساتها ومستوى القيم الفردية التي تحكمها وهوان طبقاتها الأدنى وانسحاقها الضمني في صراعات البقاء والتمركز في موقع القوة، مثلما هي الثقافة الاجتماعية التقليدية المهيمنة، والتوافق الجمعي على التسليم بها والانصياع لفرضياتها.

(فالرياض) تبدو مكاناً يستوعب في (بدانته المزعجة) الأطياف الإنسانية المتنافرة، والتي تتلاقى فيها ضمناً مصائر المعذبين والمطرودين، والباحثين عن المأمول والمتمنى..؟

على أن سواحل النيل السوداني، وبوصفها المنصوص عليه سردياً، والذي استوحاه النص بتعبئة تفصيلية؛ تؤكد ارتهان الإنسان (توفيق) لاشتراطات مكانه وفق بنية مفاهيمية ضاغطة، وتقاليد ثقافية في الحراك الاجتماعي، ومواراة المصنف وفقاً لثقافة بيئية، تفرز (توفيق) دالاً على مخرجات المكان، في بعدها الإنساني الصميم، ومحركاً باتجاه آخر؛ سياقاً اجتماعياً مهماً، يتمحور حول مسرحية (الرقيق) وجلب العبيد بتلك الممارسة المشوهة، المتخمة بعفن القوة والسلطوية؛ وانفلاتها من نظم التعامل الإنساني..!

مثلما جسدها النص الروائي في تكنيك حدثي متقن، يؤول إلى الإفضاء بمشهدية حياتية، تبرز عناصرها بشاعة سلطة القوة والتنصل من الشرط الأخلاقي، مما يفصح عن تمايز عناصر الدلاله الروائية بمؤشراتها الرمزية؛ إلي تكوين العلاقة العضوية بين تلك السلطة التي أنتجت (توفيق) وفحوى ممارسة (طراد) اللصوصية، والمعبر عنها نصياً بلفظتها المائزة، والمحتكمة لرصيدها الذهني والبيئي (الحنشل).. والتناسب الدلالي لمحركات القوة في كلا النموذجين، ينتج عن القابلية البيئية ونظامها التعاملي وحركتها الاجتماعية وتمايز طبقاتها؛ مما ينتج طبقية يرزح

تحت وطأتها وإذلالها المهين، نماذج إنسانية تمثل مستوى اجتماعياً منطرحاً في قاع تراتبية سلمها المجتمعي يمثلها (طراد وتوفيق)..!

فما يصر الضمير السردي على الإفصاح عنه أحياناً، أو مواراته ضمناً بالوقائع المشهديه؛ هو تناغم القوة وتسلطها/ واللصوصية، ومرجعيتها في الثقافة البيئية؛ كدوال على تلاقي المصائر الإنسانية بالرغم من أمكنتها المتباعدة..!

الرائحة:

وإن اختلفت التفاصيل المشهدية بمسبباتها ومعطياتها دلالياً؛ بين (طراد وتوفيق) فإن محصلتها الواقعية النصية، تؤول إلى النهاية كناتج دلالي وهي (الرياض) محطة الالتقاء القدري بين البطلين..

وهو ما يؤسس لنقطة الالتقاء الثانية (الرائحة)؛ العلاقة الرمزية لدلالة *النص المركزية، والمستلة من العنوان (فخاخ الرائحة)*.

فرائحة الشحمة لتوفيق، تنزع في إفضاءاتها الدلالية ، إلى تماس امتزاجي لرائحة التراب المعفر بالبول لطراد.. وهوما تبينه العلاقة السردية بين البطلين، ليستثمر النص نواتهما الدلالية؛ فضاء تشكل منه سيميوطيقا الرائحة علاقات عدة، تحيل إلى تكثيف عنصر الرائحة، وتحويله إلى مهمز سردي، يفضي إلى استطرادات نصيه تشكل الرائحة عنصرها الأهم في مسار الأحداث.

عندما تتشظى الرائحة في الحكاية، إلى حقول دلالية تشير إلى بعدها الإشاري في العنوان: «وقد تضمخ شاربه الكثيف برائحة المايونيز بعد قضمتين من الشاورما) ص 20.

و«الهلال في الأفق مثل صاحب رقيق لأمراة نائمة، تهادت رائحة

الإبل وكأنها قطيع في الصحراء، حتى شارفت الرائحة الصخرة وغزت أنف طراد) ص 68.

و«أخ.. يا توفيق أنت غررت بل الرائحة رائحة الشحم المشوي فوقعت في فخ الجلابة وباعوك في سوق شندي ثم غررت بل الرائحة ثانية، بعد أن دوخت رأسك رائحة المخدر، فسقطت في الغيبوبة، لتستيقظ بعد أن فقدت رجولتك!! أنا أيضاً يا عم توفيق رائحة الإبل غررت بي فوقعت في قبضة المسافرين العابرين الحجاج» ص 71.

«تلك الرائحة التي أطاحت بخيرية بنت العطار فضاجعت القمر» ص 85.

«تلك الرائحة الزكية، رائحة العطر النسائي الحادة أدارت رأسي أبيك يا ناصر اللقيط...» ص 85.

«تصاحبه أحلام وكوابيس مرعبة، وتطوف حوله رائحة الشيشة المنبعثة من المقاهي الشعبية خارج البلد» ص 92.

لتعط الرائحة في تبايناتها في سياقنا القرائي هذا، وعلى هذا الوصف الاستشهادي بعداً إشارياً؛ تتأسس عليه الرائحة؛ الفكرة المدهشة في إثباتاتها السردية، وفقاً لحقيقتها الدلالية، مكونة فخاخ الحدث ومصائد صيرورته ومفارق تحوله من دلالة إلى أخرى.

فهي (الرائحة) المتوالية النصية المتكررة (تسع وثلاثون) مرة، في انتظام موضوعي لعلاقتها العضوية بالمكان والفاعل السردي، مما يعني إمكانات تحولها إلى جذر ذي قيمة دلالية، وباعث لها، كفعل للحاسة تتحول إلى ممارسة حالية، تفترض قيمتها تلك، في الإجراء السردي؛ كمائن تتلاقى بمكونها الرئيسي، واتصال مفاهيمي في البنية الروائية، تؤلف بين الصياغة والأسلوبية والجذر الدلالي، المحقق لإشاريتها المرتهنة للعنوان، كهوية للنص وإجمال لتفصيلاته.

إن (رائحة الشحمة المشوية/ ورائحة التراب المعفر بالبول)؛ تكونان ظلال المصير وتؤسسان أولى خطواته، مصير البطلين، بانتقالهما من مستوى فعل الحاسة (الشم) إلى فعل التحول والتغيير صوب واقع ومصير جديدين.

وهما الإشارة المؤلمة التي تنقدح تفاصيلها في الذاكرة، كلما خطى أحد البطلين على جمرة الواقع الجديد، فعلى مستوى الإجراء النصي تتكرر حكاية هاتين (الرائحتين) بإحالتهما إلى الحكاية الأولى، مما يحول هذه الأولية إلى نواة دلالية، تتوالد من الأحداث وتشيع الروائح الأخرى، بما أنها اختزال فني يتكئ على دلاله رمزية للرائحة؛ كناتج اطرادي للحاسة، وفعل سردي، يلون البنية النصية ويتقاطع معها على نحو مكثف، يتعاطى البطلان ممكناته في حدود جغرافيا النص ونطاقات أطيافه النفسية.

وهو ما يجعل سيميوطيقا (الرائحة) تتخذ بعداً نسقياً يستقيم مع بنية الصياغة العامة، دون أن يفرغ محتواها من القدرة على الالتقاء العضوي، المتماس مع محركات الدلالة، الناتجة من الحوارات المتبادلة بين الشخصيات، التي تأخذ طابعاً سجالياً أحياناً تقلقه أسئلة المصير..؟ وأحياناً أخرى تتمثل ببيان التداعي المنولوجي، المندلق من (طراد) بحميمية مسكونة بوجع التفاصيل الأولى، التي تقوده إلى قصة الصحراء، وعوالمها (الحنشل)، واستيهام البحث عن دور بطولي لشخصية فقدت في يقينها؛ القدرة على إثبات الذات..!

وهو ما يحيل إلى قدرة الكاتب على تقنين إمكانات الوظائف السردية، لفصول الرواية في شخصياتها الرئيسية، فتكثيف وغنى عناوين الفصول، يتأسس على وعي بالقيمة الدلالية للجملة في السرد الروائي، وحقنها بالإشارة الجمالية وحسها الشعري، المتناغم مع المضمون التفصيلي

لكل فصل، ولعل (بطولة الذئب) الفصل الأخير يعبر عن شيء من هذا الزعم، بقدرته على اختراق فضاء الصحراء وتوظيف تفاصيلها ودلالتها الشعورية المنعكسة على (طراد) الذي يعيد نسج تلك اللحظات المميتة من أدوار الصراع، والتي تفضي في نهايتها إلى (الرائحة) التي سار خلفها ملاذا، لتنقذه من الموت بأنياب الذئب، إلى عذابات الواقع الجديد الذي ينكأه مشهد الإحساس بأذنه المقطوعة..!

وتتشاكل (الرائحة)، وفق المجتزءات النصية التي أوردناها سابقاً، لتشير إلى مفاصل دلالية، تجعل تلك الروائح، علامة في وعي البطلين على ارتكاسات الحلم بالخلاص، جاعلة من دلالتها الجزئية، تفريعاً ضمنياً يشتمل المعنى المحدد المنصوص عليه جزئياً، والتحامها عضوياً بالدلالة الكلية (للرائحة) كمحرك دلالي يستفز حديثه التداعي على الحضور المفاجئ، والمفضي إلى الصيغة الحكائية الأولى، وإضماراتها النفسية وتفاصيلها المكانية المسرودة..!

لتظل الرائحة.. فضاءات زمنية، متماسة بإشاراتها الدلالية إلى النسيج الوجودي للبطلين، وإن كان (طراد) يمثل موقفاً محورياً يتفرع عنه (العم توفيق) فإن تآلفهما العضوي في صياغة السرد، والتنويع المتجانس في الحقول الدلالية الأخرى؛ يمنح الرائحة قدرة تثوير الجذر الدلالي لها، بالنظر إلى الدلاله النهائية بحسب تراتبها الحكائي في الرواية، وليس بطبيعتها النسقية التي تتوافر عليها الكتابة الروائية، وهي الاستراتيجية التي اعتمدها الكاتب كسياق نظمي للتدوين.

وفي إحالة (الرائحة) للمكان المرتكز الوجودي لتعالق اللعبة الكتابية، ما بين انوجادها كسيرة للبطل، وإمكان تجسيدها للمكان، كهوية ثقافية بخصوصياتها الاجتماعية، وتفاصيل علاماتها الفارقة،

على البيئة المستقلة في اعتباراتها العامة، واستيلادها للبيئة الأخرى، التي ينجز النص تفاصيلها بالقدر المعبر عن فحواها الاعتبارية.

فالمكان بالوصف الذي عبر عنه السرد، يتشكل وفق جمالية تعتمد على التكتيك الروائي، في مستواه الكتابي الظاهر، ونظام السياق الروائي كوحدات فصلية.

فمن المكان الثاني (الرياض) تبدأ الحكاية وصولاً إلى المكان الأول (الصحراء) وهو ما نتج عنه علاقة اتصال لا تستبان فروقاتها بأثرها العكسي إلى الشخصية الأولى (طراد)..

ومن المكان الأول (السودان) إلى المكان الثاني - الرياض) للشخصية الثانية (العم توفيق).. وهو ما تكون الرياض معه مكان المصير والمشهد الأكثر قابلية للاحتواء.. واستيعاب المتناقضات.

فهو المكان الحاضن لتلك البانوراما من النماذج الإنسانية، في حال اشتباكها وتآلفها وبحثها عن نافذة الخلاص من عذابها الذاتي، وشعورها بالنقص الذي تستفزه أمثلة النماذج الإنسانية المكتملة الأعضاء، والتي يجبرها الواقع الاجتماعي، على الاحتكاك بها والتعامل معها.

الفاعل السردي:

يأخذ الفاعل السردي وفقاً للمخطط الدلالي المثبت في بداية هذه القراءة، تفريعه طبقاً لشخصية البطلين كمحورين محفزين على توالي عناصر الحكاية وسياقاتها، وفقاً للنظام الكتابي الذي اعتمده الكاتب، بحيث لا يتوالى متسلسلاً بطابع تتابعي (كرنولوجي) بل تقويض لهذا النظام، يبرز من خلاله ما تسميه أمينة رشيد جماليات التشظي إذ «التقطيع؛ بمعنى التشذر السردي تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدو هذه

التقنية حديثة إذ إنها تمثل تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية والطبيعية»[2].

وهو ما تقوم عليه هذه الرواية، بجملة تقاطعات بنيتها، وانفلاتها من العلاقات النمطية المتراكمة في إنتاج الدلالة، أو تفاقم مراحل التوتر، بحيث تنقاد الأنا الراوية عبر التباساتها بالأبطال، والكاتب، إلى نظام استعادي عكسي، حيث يبدأ النص من النهاية وصولاً إلى بداياتها.. باسترجاع خطوط الحكاية وسيرة البطلين، وتشظي الأحداث المرتهنة لأولوية دلالية، تتمركز حقولها على المشهد الحكائي، وتتلاقى بفضاءات تشكلها الحدثي.. المازج بين بيئتين مختلفتين، يوحدهما الماضي بملابساته، مثلما توحدهما عاهة الفقد، والبحث عن الخلاص، والاستسلام لصوت القدر وإملاءات الواقع المفروض..!

ليكون (المكان/ الرياض) وحدة الالتقاء، التي يتشظى منها المختزل السردي للبطلين ومقاطع حياتهما داخل إطار (الرائحة) بوصفها مستوى دلالياً لبنية العلاقة الأولى، التي تعطي العمل هويته الاعتبارية.

(فطراد) الذي بدأ معركة حياته في الصحراء، التي «يحدد المجتمع الضروري من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه، إنها الشخصيات موجودة على حافة الحياة دائماً، وكأنها في صراع أبدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ استمرار حياتها ويحضنها من مواجهة الفناء. كل شيء في المجتمع الصحراوي آكل أم مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل حياة أو موت...»[3].

وهي الجدلية التي عاشها (طراد) بطرفيها، فموت صديقه ونجاته في ذلك المشهد المأساوي، التي تستوحيه الرواية في فصلها الأخير.. واستبانتها لعالم الصحراء ووحشة الهواجس التي يعبر عنها (طراد) يترك فضاء الفاعلية السردية متاحاً أمام البطلين، ليقاوم طراد ذكرى الموت

الماضي، وأسى الحياة المستديم معه والذي يلح عليه دائماً كلما تحسس أذنه المقطوعة.. ليبتني ذلك الإحساس الموجع مساراته متماهياً بذلك الحاضر، وبحثاً عن ملاذ ينسيه تبعات ذلك الموقف الذي يقوده إلى الرياض (المكان الأليف)..!

أو هكذا تصوره لحظة يأس.. بينما تلح حقيقته على أنه مهرب من عقدة النقص ولعنة (الرائحة) التي توقعه (بالعم توفيق)..!

وتتمظهر الفاعلية السردية في مستوى آخر عبر تلاقي طرفيها الرئيسين (طراد وتوفيق) ومنها تبدأ تشعبات السرد في إفراز شخصيات ثانوية وأمكنة هامشية، يعبران منها إلى مشهد الحكاية، بدءاً من تداعيات فعل التذكر والاسترجاع واشتراطاته المكانية، بالقدر الذي يحيل فعل التذكر إلى صياغة سردية، تحتوي مشاهدها المكانية وتفصيلاتها الحدثية، واستدعاءاتها للشخصيات الثانوية الحاضرة بعنصر اشتراكها في تشكيل فضاء البطل، وهو ما يتم في الفضاء الجمالي الذي تترسمه الكتابة في نطاقاتها السردية، المحبوكة بلغة توظف عناصرها الصوتية وإمكاناتها الدلالية بعامة، لإكمال النسيج الوصفي وتعبئته بطاقة اللغة كناقل إبداعي وثوقي لسيرة البطلين، ولاسيما والمشاهد السردية تستنطق بيئتين متغايرتين، تتطلبان إلماماً بثقافتهما، والصوت الداخلي لحركاتهما المجتمعية، والرصيد الذهني لهما في ذائقة التلقي.

وهو ما أفضى بالكاتب إلى تحويل بنية المسارات الروائية، إلى نسق كتابي متشابك في نسيجه الصياغي، مقوضاً تصاعده الأفقي إلى تشعبات في المشهد بكل اتجاهاته، وارتدادات إلى نسق يعتمد الأثر الدلالي المنفلت من التراتب الطبيعي، إلى تنويعات متشاكلة توحدها الدلالة السردية، كبنية نظمية تستوجد فضائها الخاص، وفقاً لهوية النص

الدلالية وبؤر توتراته المفصلية، التي تتقاسمها الفصول الروائية.. وتحكم الطاقة الكتابية تفاعلاتها في إطار الفضاء الدلالي.

ونلمس ثمة تنويعاً في نظام الصياغة اللغوية، ما بين جماليات الإيحاء الدلالي في المقاطع الوصفية، الناصة على تأمل وتمثل المكان وترتيب موجوداته، لإنجاز علاماته الفارقة المؤسسة لهويته والممثلة لطابعه البيئي، وبين التراكيب الدلالية التي يمثلها فعل التداعي وكتابة هواجس البطل، في توالي رسم عوالمها التخيلية، واستعادة تكويناتها المتسربة من الذاكرة..!

بينما تماست لغة الحوار في نظام يفصح عن التركيبة النفسية للشخصيات؛ ويستجلي مخزونها المحتقن. والذي تنفسه اللغة عبر إشاراتها ودلالاتها الجزئية في تقاطعات الفصول الروائية، مواءمة مع الحقول الدلالية في سياق الرواية.

كما يكمن في اختيار (الأسماء)؛ الإحالة إلى بيئاتها المختلفة، حيث يطلق الاسم؛ الإشارة الرمزية الكاملة لبيئة المسمى وثقافته، وهي المسافات النصية التي تتكامل مع البنى السردية وتؤصل فنية دلالتها.

إن (فخاخ الرائحة).. وهي تنحو إلى قراءة النسيج الواقعي للمكان، وتستجلي مضمر علاقته.. وحراكه الجواني بمكان آخر.. وتستجمع طاقة جمالية وصفية للمكانين، وتبحث في تفاصيلهما غير المرئية، والمنسحقة في عوالم الحراك المجتمعي؛ محاولة ربط فضائهما الإنساني، بشخصياته المندغمة في النسيج اليومي للمجتمعات العربية؛ إنما تقارب في مفاصلها الدلالية ذلك النسغ الداخلي للمكان/ والمكان المختلف، عبر رؤية سردية تستوجد استحقاقاتها القيمية.. من سبرها لعوالم المكان وتجلياته على النموذج الإنساني.

الهوامش والإحالات

1) يوسف المحيميد، فخاخ الرائحة، رواية صادرة عن رياض الريس للكتب والنشر. الطبعة الأولى 2003 م.

2) د. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى عام 1998م ص 124.

3) سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى - المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي. بيروت، الطبعة الأولى 2000م ص 14.

* * *



قراءة في التشكيل اللغوي



محمد عبدو فلفل

من ناقلة القول إن الأدب فن لغوي من حيث الأداة، وهو نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة[1]، لذا كان الشعر فاعلية لغوية، وكان جوهر الشعرية، وسرها في اللغة[2] فالخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذاً أولاً وآخراً بنية لغوية دالة[3]، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية[4]، فالشعرية، أو الأدبية إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، واللغة هي قمة الإبداع الأدبي الذي لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانيات اللغة وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خُلقت من قبل[5]. لذا كان تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً مرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين البنية والرؤيا[6]، وقد أدرك النقاد أهمية المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري، وأدركوا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لإبداع نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، كما أدركوا أن هذه العلاقات من أنشط الأدوات التعبيرية في تأسيس البنية الدلالية للشعر[7].

ولما تقدم كله تكمن مهمة النقد في الكشف عن مكونات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وعن طريقة عملها في كيان موحد، وتحليل هذه الجزيئات من أجل توضيح العلاقات التي تجمع بينها، لأن العمل الأدبي عمل قائم بذاته، وقيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه. وبيان العلاقات التي تجمع بين عناصره هو بيان في الوقت نفسه للقيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل.

والجدير بالذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية، وهي اللغة - أداة موضوعية عامة، ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابه تتمثل في إضفاء غير قليل من المعالم الأسلوبية التي تجعل من اللغة أداة طيّعة، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر، فاللغة بناء مفروض على الشاعر من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة، فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر من هذه الإمكانات[8].

في ضوء هذا التقديم تسعى هذه الدراسة إلى أن تقرأ التشكيل اللغوي لديوان الشاعر سعد الدين كليب «**وأشهد هاك اعترافي**» قراءة تحليلية تقارب البنية اللغوية التي تشكل بعض جوانب شعرية هذا الخطاب في محاولة لربط البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية[9] إذ ليس ثمة معطى بلا وسيط[10]، وهذا الوسيط هو الذي تتجلى فيه الفردية الفنية للشاعر متمثلة بخواص لغته الشعرية، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية التي تسعى هذه المساهمة إلى عرضها والوقوف عليها في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب، وذلك بملاحظات نقدية حدسية مقنَّنة تمزج التوصيف النصي بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية تنحو إلى إضاءة النص بمسعى أسلوبي نقدي لا يتردد في الإفادة من منجزات تراثنا النحوي والبلاغي حيث يكون ذلك مجدياً.

وستقوم هذه القراءة منهجياً على آلية التداعي والتوالد متناولة أبرز المعالم الأسلوبية في تشكيل هذا الخطاب الشعري، وذلك بتسلسل استدعائي توالدي ينتقل من تحليل ظاهرة أسلوبية إلى ما تُفضي إليه من ظواهر أخرى على نحو يفتقد في الظاهر إلى شيء من التسلسل المنهجي المنطقي الواضح، وهذه تقنية درسية نقدية تراءى للدارس أنها السبيل الأقدر على تحقيق الغرض الأساسي لدراسة هذا الخطاب، وهو ربط بعض

الظواهر الأسلوبية بما لها من دور في إنجاز جمالية هذا الخطاب وشعريته، وبما لها من دور في رسم المعالم العامة لرؤياه.

بنية العنوان:

والجدير بالذكر أمام خطاب عوَّل في تكوينه على آلية باتت خصوصية مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصة، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية، وهذا ما يستوقف المرء في عنوان هذه المجموعة الشعرية اللافت «**وأشهد هاك اعترافي**» والذي يستوقف اللغوي في بنية هذا العنوان أنه بدأ بالواو التي ألفنا مجيئها في طيات التركيب أداة للربط الأسلوبي بين التراكيب وذلك كالاستئناف والعطف، والحالية والاعتراض. أما أن تُفتتح الجملة بالواو على غرار (**وأشهد هاك اعترافي**) فاستعمال لافت منحرف يستوقف المرء محللاً باحثاً عن الوظيفة التعبيرية الجمالية التي أوكلت إلى هذا الانحراف، وقبل ذلك لابد من التذكير بأن هذا التركيب العنواني قد جاء في مقطع قصيدة من قصائد الديوان عنوانها «**الغُثاء**» وهو قول الشاعر:

أراني قتيلاً لسبع عجافْ

فمن يفتديني بترجمةٍ

للخواء الولودْ

وأشهدُ هاكَ اعترافي:

دمي صار ماءً

وما صرْت بحراً

ولكن...

سريراً لمأجورة في السرايْ/53/

والجدير بالذكر أن ورود هذه العبارة العنوانية في طيات قصيدة من قصائد الديوان لا ينفي أنها عبارة خرجت عن المألوف بابتدائها بالواو التي ألفنا مجيئها أداة من أدوات الربط الأسلوبي، مما يعني أن هذا الاستعمال اللغوي الشعري الخاص المنحرف مازال يستوقفنا، ويلحُّ في السؤال عما وراءه، وهو سؤال لم يفقد مشروعيته بعْد على ما علمنا من أن هذا التركيب العنواني ورد في طيات قصيدة من قصائد الديوان، يؤيد ذلك أمران؛ أسلوبي ومنهجي، أما الأسلوبي فهو أن ابتداء التركيب بالواو على غرار ما في العنوان نقف عليه لدى الشاعر غير مرة كما سنرى، وأما الأمر المنهجي الذي يُملي نفسه فهو أن الصواب تصوُّر العنوان في علاقة بنيوية مع الديوان عامة بمختلف قصائده، لا على أنه عبارة اجتُزئت من قصيدة مازالت تربط بينهما علاقة دلالية جزئية خاصة، يؤنس بذلك أن عبارة «أشهد هاك اعترافي» العنوانية ترتبط بنائياً كلاً متكاملاً ومنسجماً من جهة، وبقصائده قصيدة قصيدة من جهة أخرى فهذا الخطاب في النهاية شهادة ألحَّت على شاهدها، ففرضت نفسها بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وهذا واضح لديه في قصيدة «**مذكرات مجنون**» التي يقول فيها:

وأشهد أن ابن آوى يسدُّ المنافذ

أني ترنحتُ وارتاع قلبي ورؤيايَ

أني وريثُ الرُّعاعْ

وأشهَدُ أشْهَدُ

لكنه الحلم أسطع مما شهدتُ

هو الحلم شيطانيَ الطفلُ

أنّى استدرتُ أراني الذي يُشْتهى

والذي لا يُبَاعْ./ 65-66/

فالخطاب الذي بين أيدينا إذاً شهادة لصاحبه صرَّح بذلك أم لم يصرِّح، وهنا تكمن أهمية تحليل العنوان الذي غالباً ما يكون قد اختير بعناية غير عادية من المنشئ مما يجعله بنية تؤدي دوراً مهماً في بيان ملامح التجربة، وتزداد أهمية تناول العنوان إذا ما كان إشكالياً كما هو الحال في عنوان هذه التجربة الذي بدأ بواو ألفنا مجيئها في طيات التركيب أداة من أدوات الربط مكتنفة بما قبلها، وما بعدها، لذلك كان السؤال عن الابتداء بها في هذا العنوان سؤالاً ملحاً يفرض نفسه، وأجدني مدفوعاً إلى الإجابة عنه في ضوء ما هو معروف من خلاف النحاة فيما يُعرف بواو /ربَّ/، عندما يُفتتح بها الكلام خاصة فقد ذهب بعض النحاة إلى أن واو /ربَّ/ هذه حرف جر شبيه بالزائد تخلصاً من الإشكال الذي أثرناه في «وأشهد هاك اعترافي» وهو أن الواو إن لم تكن حرفاً جاراً وجب أن تكون عند هؤلاء في طيات التركيب لا أن يتبدأ بها، وذهب آخرون إلي أن واو (ربّ) هذه عاطفة، وأن المعطوف عليه شيء مضمر في نفس الشاعر يُقدّر مناسباً لمناخ القصيدة النفسي والدلالي. وهذا التوجيه يبدو على ما يلاحظ عليه في الوهلة الأولى من الافتعال والتكلُّف مقبولاً ومقنعاً في لغة الشعر على الأقل. تلك اللغة التي تقوم على التكشيف دون الكشف، وعلى التلميح دون التصريح التزاماً لطبيعتها، وأداء لوظيفتها، ودعوة لقارئها إلى المشاركة في إنجاز جانب من جوانب الخطاب الشعري، والمجيء بالواو مبتدأ بها على هذا النحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرة لابد من تقديرها جمالياً ولغوياً، لأن العاطف وسيط بين المعطوف والمعطوف عليه، وحذف هذا الأخير في/ وأشهد هاك اعترافي/ يشي بلحظة التحول الحقيقي بالحدث الشعري من حالة المخاض إلى حالة

التخلّق ولا شك في أن حالة المخاض الشعري الحق حالة احتقان، حالة ضيق الشاعر بما هو فيه لائذاً باللغة علّها تفضي ببعض ما لديه، ذلك الإفضاء الذي بدأ لدى الشاعر سعد الدين كليب هنا مع الواو، وهذه البداية المتخلّقة شعرياً مكملة للحالة الشعرية الحقة المستمرة في حالة مخاض، على أن التخلق الشعري في هذه الحالة يُقر صراحة بأنه لم يأت على كل ما يطمع الشاعر في أن يبوح به فاللغة أضيق من أن تستوعب كل ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، ولواعج وأحزان وطموح وآلام وآمال وتصورات ورؤى، بل ربما كنا غير قادرين حقاً على استثمار طاقات اللغة في تصوير تجاربنا وحالاتنا هذه، لذلك لا يندر أن نجدنا نضيق باللغة متذمرين بما نحس به من تقصيرنا عن التعبير عما في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحس الإنسان عامة، والشاعر خاصة أن ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله، ويتراءى للمرء أن التركيب العنواني (وأشهد هاك اعترافي) مثال واقعي لهذه الحالة التي أوضحت، فمن المسلم به أن قبل الشهادة شاهداً معايناً ومعانياً، وأن قبلها حالات وعوالم مشهوداً بها نبهتنا هذه الواو على ضرورة التفكر بها واستحضارها استحضاراً متأثراً بالمعطيات الخاصة بكل منا، بل إن هذه الواو تنبه على أن ما لم يُقل من هذه الشهادة أوسع وأغنى وأعمق، وأكثر تنوعاً مما يمكن أن يقف عليه المرء في الشهادة المشخّصة، هذه التجربة، التي يسهم عنوانها إسهاماً فعالاً في رسم معالم رؤاها. فقد تكوَّن هذا العنوان في المصرَّح به من جملتين خبرية، وإنشائية، أما الخبرية فجاءت مضارعية معطوفة على مضمر مما يكسب التركيب حيوية حركية توحي بحركية المشهد وحيويته وحرارته «**أعاين وأعاني وأشهد**» كما توحي بخطورة ما في المشهد، وبضرورة تحمُّل المسؤولية الجريئة في الإدلاء بالشهادة، وقد جاءت الصيغة «**هاك**» منبِّهة على ذلك كله، ومؤكدة على ضرورة تحمل الآخر لمسؤوليته

حيال ما في هذه الشهادة المتمثلة باعتراف مضاف إلى ياء الشاهد إضافة تعبِّر عن مسؤوليته الجريئة عما في شهادته هذه على أهميته وخطورته.

ونظير ما في هذا التركيب العنواني/ **وأشهد هاك اعترافي**/ من ابتداء الجملة بالواو جاء لدى الشاعر في قصيدة «**نوارةُ وماتتْ**» حيث قال:

وماتْ

تقول العجائزُ

قد كان أجمل من وردة في الضفيرةِ

أجْملَ من ضحكة في عيون الجميلاتِ

لكنه مثلما جاء ماتْ. /23/

فالشاعر في هذا المقطع المطلع قدَّم لنا النتيجة بلا مقدمات، كما قدم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخبر عنه، والمعطوف بلا معطوف عليه تاركاً للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور كلها، وللمتلقي أن يتخيل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسباً إسهاماً منه في سد فجوات القصيدة، وإغناء لدلالاتها، وكشفاً لعوالمها الداخلية.

دلالات المعجم الشعري:

والجدير بالذكر أن معرفة المعجم الشعري للتجربة يساهم بوضوح في كشف عوالمها الداخلية، كما يسهم في تلمُّس معالم رؤياها ذلك أن اللغة مقرُّ كينونة الأشياء[11]، وأن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، ويبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنه كما يقول هيدجر[12]: «والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى،

والتي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب»[13]. والملاحظ أن المتن اللغوي للخطاب الذي بين أيدينا شأنه شأن الشعر الحديث عامة يغلب عليه مفردات المحل والغربة والذل والخواء والوجع والاستباحة، والبرد والقهر والاستبداد، والخوف والموت والنحيب، فقد هيمن على هذا الخطاب ما يربو على مائة وست مفردات من هذا القبيل، علماً أن غير قليل من هذه المفردات يتردد كثيراً لدى الشاعر، فقد تردد الخوف ومشتقاته ثماني عشرة مرة وتردد الموت ومشتقاته إحدى وعشرين مرة، أما البكاء والنحيب فقد ترددت مشتقاتهما أربعاً وعشرين مرة، في هذا الخطاب الذي يقع فعلياً في أربع وثمانين صفحة من القطع الصغير، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على السوداوية التي يصدر عنها، وحتى تكتمل الصورة باستقراء مقنع يحسن أن نقف على المتن اللغوي للعالم الآخر الذي يتمثل بمفردات من قبيل الجمال والعشب والفجر والصبح والخصب والغمام والأريج والورد، فقد بلغت مفردات هذا العالم ستاً وستين مفردة، والجدير بالذكر أن البنية اللغوية لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ[14] فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس، فيكون مخالفاً لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفاً للمنطق في تركيب المعنى[15]، والانحراف الإسنادي يؤدي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، وتشكيل الرؤيا[16]. وإذا كان الأمر كذلك فلنقرأ دلالات مفردات عالم التفاؤل في هذا الخطاب في علاقاتها التركيبية لنرى أنها ليست أقل دلالة على سوداوية الحال من مفردات العالم الماحل، فثمة ما يمنع اللون أن يبتني بالحبور المدينة /10/، علماً أن هذا اللون أسرف بالعجز /20/ أما الهوى فكوَّة للنزيف /10/ وأما الهديل فصار ظلاً لشاهده /11/ ولأن العواء تقمَّص لونه /39/ فالشارع شاد أيامه بالمذلَّة /18/ والندى منتحب، فالشاعر لذلك كله مستباح بما يكنزون، وهو ذبيحٌ بما يفرحون /26/ لأن غراباً سيتلو أمانيَّه /29/.

وجليٌّ أن مفردات عالم الحب والخير والنماء والخصب لم تعد دالة على هذه المعاني في علاقاتها التركيبية هذه، على أنها - وهي كذلك - تدل على أن الشاعر مسكون بهذه المعاني التي تشكل مفردات عالم مشتهى ومطموح إليه، مما يشي بأننا أمام رؤيا على ما توحي به من استباحة بالهم اليومي وبالمنظومة القيمية تعي جيداً ما هي فيه فتشهد معترفة بالحرص الذي ندب نفسه للشهادة، وإدراك الذي يعي جيداً ما يشهد به، ويطمح إليه، فهذه الرؤيا على كونها مستباحة منهكة بهمومها اليومية والمصيرية ماتزال من الناحية الفكرية صلبة قادرة على رسم معالم المستقبل المشتهى، وهذا ما يمكن أن يشي به قول الشاعر:

ثَمَّةَ الآن ما يشتهى

ثمة الآن طقسٌ له نكهة الخلقِ

طقسٌ كمثل الحفيفْ

أيُّهذا البهيُّ اشْتملْ جسدي بالندى

أيّهذا النديُّ احتلم بالرحيقْ

علَّ وقتاً حَفيّاً بنا يستفيقْ

عَلَّ هذي الأزقة تلتمُّ صَخَّابةْ

ثم يَنْداح إزميلُها في الطريقْ. /8/

ومما يشي بوعي رؤيا هذا الخطاب الشعري للعالم المشتهى المتخيَّل عالم المستقبل قول الشاعر:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ

لتكن مثلما يرغب القَلبُ

حَقْلاً من الضوءِ

دغدغةً من مطرْ

لتكن خالق الفرح الفذّ

مستشرفاً للندى أمنياتِ الحجرْ. /13/

فالشاعر مستشرفاً آفاق المستقبل يرسم معالمه بوعي ووضوح، ولكنه لا ينساق وراء أحلامه بعيداً، فهو واقعي منطقي يدرك أنه مثقل بإحباطاته، لذلك تراه يردف المقطع السابق بقوله:

كيف أبتدئ الخلقَ

كيف أكوّن ما شاءه الحلمُ

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميلِ

أمن دمعة أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتدَّ لحن الصهيلْ. ؟ /13/

واللافت أن الشاعر عوّل في التعبير عمَّا اختلط لديه من معاني السخط والسخرية والإحباط، والتهكم والتبرُّم. على علاقات تركيبية إسنادية، أو وصفية، أو إضافية متمردة، فقد جعل الهوى كما لاحظنا كوَّة للنزيف /10/ وهو كثيراً ما يحدثُك عن السيد الطحلبي /21، 60/ وعن أحلامه الغريبة /33/ لذلك لبس الليلُ عنده رمز الكآبة /33/ ولأن الوردة قاتلة /40/ ولأن الثعلبة تلد الوقت /50/، ولأن الحواء ولودٌ /53/ كَنزَ الشاعرُ الذلَّ /40/ ودخل برج الذُّبول /55/ وأفشى إلى النَّطْع

سرَّه، فالذئاب أجلاء /55/ والغيمة ضحلة قد تعاورها السل /60/ والمدينة... /63/ والألطاف تنهال في المواخير /64/.

ويذكر أن الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب وظَّف في التعبير عن هذا المزيج المعقَّد، والغني المتنوع من المعاني والأحاسيس المركبة ما يعرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيح النص، ومحاوره التي يدور عليها ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئاً من الانسجام في الرؤيا[17] فهذه الكلمات بؤر دلالية، وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في محرق الرؤيا العامة للنص، ومن هذه الكلمات المفاتيح عند الشاعر سعد الدين كليب كلمات / **المدينة**/ والطُّحلب، والعشب واللون.

ويذكر أن نقاد الشعر العربي الحديث أدركوا توظيفة المدينة توظيفاً لافتاً في صياغة تجربته التي يشكِّل مادتها الأساسية إنسان اليوم في المدينة الحديثة التي أدان الشاعر الحديث من خلال إدانته لها الأوضاع الاجتماعية التي اكتنفته، فالمدينة بهذا المفهوم رمز للمدنية والحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان[18]. وليست مدينة سعد الدين كليب شيئاً مختلفاً، فثمة ما يمنع اللون أن يبتنيها بالحبور /13/ وهي مدينة بكماء تأكل بالثدي /18/ مدينة ملأى بأسمالها /20/ دوَّخت الولد /23/ ولوَّثت الشاعر بالخوف آن امتلك صباه /43/ لأنها ما أطعمت أطفالها الزُّغْب من الجوع، ولا آمنتهم من الخوف /58/ لذلك يخاطبها الشاعر مزرياً:

أقول لهذي المدينةِ:

أذللتِني يا ...

قد كان يعرفني الطَّلُّ

تعرف خطوي الأزقةُ

والياسمينُ، التلاميذُ، تلك الملاكْ

ثمرٌ كمرٌ الندى

يلفح القلبَ منها اشتهاءٌ

تغمغم دعنا... نراك. /63/

ومما أسهم في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب الملفَّع بمعاني التسلُّط والاستباحة كلمة مفتاح تدور في فلك الطُّحلب، وهو نبات يغشى الماء المزمن الآسن. فقد ترددت في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب عبارة السيد الطحلبي غير مرة تصويراً للحالة الماحلة التي سجلتها هذه التجربة، التي يقول صاحبها:

ولكنه المحل في مِعْطف السيط الطُّحلبي

أراه يسوق الغمامات والزهوَ

إني أرى غيمة أُزْهِقَتْ في المواخير

....

أرى غيمة ضَحْلَةً قد تعاورها السُّل

أفتى بها السيد الطُّحْلبي لكل العبادْ /59-60/

فالطحالب سادة جوف عنوان الجدب والتسلُّط والاستباحة.

فَهَلاً أتاك حديث الطحالبِ

يوم تبور الأزقة بالجوع

تُكَوَى العيونَ بألطافهم والبيوت

هم السادة الجوفُ

نحن اليتامى نمدُّ إلى الحلم كَفّاً

وكفٌّ بها نزحمُ الجوعَ

لسنا نحاول ملكاً

نحاول ألاّ نموتْ. /65/

ولأن الطحالب سادة جوف ماحلون متسلطون يُحجِم الشاعر عن سؤالهم:

أسْألُ الريشة الآنَ

لا أسأل السيد الطحلبيَّ

ألوذ بها كي تعيد إلى القلب أحبابه

للأزقة أسلابها، للغناء الأريجْ

ولكي تكتمل قدرة صورة السادة الجوف على تصوير معالم التسلُّط والمحل في رؤيا هذا الخطاب نُذكِّر بأن هؤلاء السادة الجوف يتحكمون بكل شيء في عالم الشاعر:

كلُّ شيء كما شاءه السيد الطحلبي. /19/

والأنكى أن هذه الطحالب في هذا العالم تربو كما يرى الشاعر يوماً فيوماً /89/ تهدِّد وتنذر بالمزيد المزيد، فسقفنا جاثمٌ تحت ريح الطحالب /43/.

ومن الكلمات المفاتيح التي وظَّفها الشاعر في نسيج تجربته وفي تصوير رؤياه كلمة العشب الذي يُمثِّل الحياة بجانبها الحر الكريم النقي النضر المنطلق، لذا ترى الشاعر يتمنَّى هذا العالم العشبي:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاه الحجرْ. /12/

ولكنه عالم مشتهى متمنًّى محلومٌ به، لأن عشب الشاعر هشيم /47/ ناء بأضغاثه /30/ لذا عبَّر الشاعر عن تذمُّره بأعشابه قائلاً:

ضائقٌ ذرعاً بوجهي

ضائق ذرعاً بأعشابي

وأوهام الغمامة. /36/

والجدير بالذكر أن العشب من الكلمات المفاتيح التي شاع توظيفها الرمزي في الشعر العربي الحديث[19] على أن أمداء هذه الدلالة الإيحائية لرمزية العشب عند سعد الدين كليب تتلامح في رسم معالم حياة منعيَّة ومأسوف عليها من جهة، ومتصوَّرة ومتمناة من جهة أخرى، وهي حياة متشبثٌ بها ومصرٌ عليها إصرار العشب على الانتشار ولو بين الصخور ما توافرت مقومات الحياة، وذلك بإشراق وتغضٍّ ولين ولطف ونضارة وطراوة كما في العشب، مما يحمل على المحافظة عليها، والتشبث بها نضرة زاهية شعرية لا يعكر صفوها كدر لأنها العشب، والعشب إما أن يكون أخضر نضيراً حالماً، وإما أن يكون هشيماً تذروه الرياح، وتلتهمه النيران. وفي تصورنا لرمزية العشب في هذه التجربة مجتمعاً مع المرموز له يتراءى العشب في هذه التجربة منجماً دلالياً مكثفاً غنياً ومتوهجاً.

ولعل آلية توظيف رمزية العشب عند الشاعر سعد الدين كليب في صياغة تجربته، وفي رسم معالم رؤاها تكتمل بتناول كلمة مفتاح أخرى وهي اللون، فاللون عنده يتضح بجلاء أنه امتداد للعشب، يؤنس بذلك وصفه اللون بالأعشيشاب قائلاً:

يُعشب اللونُ

ظِلاً لضوءَينِ يجري إلى مستقرٍّ

لأسرابه في البعيدْ. /7/

ولا يجد المرء كبير عناء في تسويغ الربط في توظيف الدلالة الرمزية لهاتين الكلمتين ذلك أن أبرز ما يسهم في إنجاز رمزية العشب لونه الأخضر، لذلك من الطبيعي أن يكون اللون متكاملاً مع العشب في مهمة رمزية تتجلى معالمها في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب وفي رسم معالم الحياة العشبية التي تلمّسنا آفاقها من قبل لذلك تجد الشاعر يتساءل مستغرباً:

ما الذي يمنع اللونَ أن يبتني بالحبور المدينة. /7/

ولذلك أيضاً يشكو الشاعر من إسْراف اللون بالعجز قائلاً:

أيها اللون أسرفت بالعجزِ

هل سأمٌ يعتريكْ

وهل لوثةٌ في الأصابعِ

حتّى اضْمَحَلَّ الأريجُ؟! /20-21/

ولذلك أيضاً يستاء الشاعر من استغلال اللون في تزييف الحقائق، فيستاء من تقمُّص العُواء لون الهديل /29/. فواضح في هذه النماذج تعويل خطاب سعد الدين كليب على رمزية اللون في انداح معالم رؤاه الشعرية.

جمالية البنية الصوتية:

على أن معالم هذه الرؤى لا ترسمها المفردات بدلالاتها الحقيقية أو المجازية فحسب، بل ترسمها بنيتها الصوتية، لذلك يحسن أن نتبين معالم

البنيـة الصوتيـة للتـشكيل اللغوي في هذا الخطاب في مـحـاولة لربط هذه المعالم بما لهـا من دور في إنجاز التـجـربة، وفي تحقيق قدرتها التـأثيرية، فـالملامح الصـوتيـة التي تحـدد الشـعـر قـادرة على بناء طبـقـة جـمـاليـة مستقلة[20]، والبنية الصوتية للشعر ليست بنية تزينية، تضيف بعضاً من الإيقاع، أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، بل هي بنية مضادة لمفهوم البناء الصوتي في الخطاب النثري، تنفر منه، وتبـتـعـد عنه بمقدار تباعـد غـايات كل منهـمـا[21]، وهذا يعني أن ارتباط الشـعـر بالموسيقى ارتباط تلاحمي عضوي موظف، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يبدع جواً موسيقياً خاصاً يُشيع دلالة معينة، واللافت أن هذه الآلية الصوتيـة غدت في نظر النقاد مرتكزاً من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي الحديث، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي غـالبـاً مـا يـشيره بناء الكلمات كأصوات أكـثـر مـا يـشيره بنـاء الكلمـات كمعان[22].

وإذا كـان الأمر كذلك فليس بوسع الدارس أن يتـجـاهل ظاهرة أسلوبية لافتة ساهمت في إنجاز جمالية التجربة عند سعد الدين كليب كما سـاهمت في تحـديد مـعـالم رؤاه وهذه الظاهرة هي تعـويله على المدود أو الصوائت الطوال، وهو مـا يلمسه المرء في الخطاب الشعري على مسـتـوى المفردة، وعلى مسـتـوى التركيب، أما على مسـتـوى المفردة فتتجلى هذه الظاهرة الصوتيـة في هـيـمنة مـفـردات حـافـلات بالمدود الطوال على هذا الخطاب، وذلك من قـبـيل: بعـيـد – نشـيـد – رفـيـف – رحيـق – طريق – وريد – حديد – شهـيد – رصـيف – نزيف – هديل – صـهـيل – جليل – رهيف – وريف – لهـيب – طريد – بهـيج – نسـيج – أريج – ضجـيج – وحيد – نحيب – شحيح – دفيء – وريث – حميم – دميم – صميم – وريقة – حقيقة – ظهـيرة – قصـيدة – قـراد – حِداد – عباد – لغات –

قناع - رُعاع - يباع - قطار - صغار - فصول - ذبول - بيروت - نموت - جذوع.

والجدير بالذكر أن غير قليل من هذه المفردات المصوّتة كرره الشاعر غير مرة في تجربته هذه مما يعني أنها ظاهرة أسلوبية صوتية محروص عليها، وموظفة في خطاب هذا الشاعر، وكثيراً ما تهيمن هذه الظاهرة على المقطع بوضوح، ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وَلَدٌ من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرِّ والقرِّ

ثرثرةِ النسوةِ الناحلاتْ،

أغاني العجائز

والجوعُ يقصم ظهر العباد

من حفيف الطفولة آن تَفتّحُ فيها اللغاتْ

آن تلهو بأشياء تخلقها لُعَباً

تشتري، وتبيع، ولا تشتري ولا تبيع. /29-30/

ويقول في مقطع آخر:

مقلتاها موئل الغيمِ

يداها شاطئانْ

ونشيد يَلْبَسُ الروحَ الوريقةْ

ما تُراها قدَّسَتْ وهماً وضَحَّتْ بالحقيقةْ. /36/

فواضح في هذين المقطعين ونظائرهما حرص الشاعر على توظيف الصوائت الطوال في إنجاز تجربته، ورسم معالم رؤياه فقد استودع هذه

الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة المنداحة، وقد يتجلى حرصه هذا باختياره ما فيه مد طويل عندما يكون أمام خيارين، أحدهما لا مد فيه، وهذا واضح في قوله:

تمرٌ كمرِّ الندى

يلفح القلب منها اشتهاءٌ

تغمْغِمُ دعنا... نراكْ. /63/

فقد كان بمقدور الشاعر نحوياً أن يقول: دعنا نركْ، بالجزم، ولكنه اختار الصائت حفاظاً على الوزن، وحرصاً على توظيف الصوائت الطوال، ومن هذا القبيل قوله:

أنا سيِّد الوَعْدِ

أحْبو على أمِّي الأرض هَوْناً

وإنْ سبَّني المومياءُ سلاماً أقُولْ. /56/

فاللافت أن الشاعر أشبع الضم في (أقُل) فصارت (أقولْ) وهذا وإن كان بدافع المحافظة على الوزن فإنه مَعلَم من معالم توظيف الصوائت الطوال في إنجاز التجربة، ويبدو هذا التوظيف بجلاء في هيمنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت الطوال، وذلك نحو ما في قول الشاعر:

يا عصَافيرُ، يا عُشْبُ

يا جميلةُ بين الجميلاتِ

يا كلَّ شيءٍ غَدا مستباحْ. /30/

ومن هذا القبيل قوله في مقطع آخر:

ويا أمُّ، يا أمَّنا

كم من الموت نحتاج كي نَعْبُر المعمعهْ

... يا أناشيدَ في الروح

يا كلَّ نَهْر تميل به الريح فتأْكة

لا يميل. /31/

يا ماء هل شُلَّ فيك الصهيلْ /32/

فواضح بجلاء أن التعويل على الصوائت الطوال ظاهرة أسلوبية صبغت الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب الذي حمَّل هذه الصوائت عميق أحاسيسه وانفعالاته مما يجعل خطابه في كثير من الأحيان قائماً على ما يسميه جان كوهن بالكلمة الصرخة، ويذكر أن العلاقة وثيقة بين الصُّراخ والشعر، فالصراخ حالة هيولية من حالات الشعر، وفي ذلك يقول جان كوهن: «الشعر يتميز عن الصراخ، لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية، إنه يقول كما تقول: إن الأشياء كبيرة أو صغيرة... حارة أو باردة لكنه يصنع من كل واحد من هذه الألفاظ الكلمة الصرخة، إن الشعر ذو جوهر تعجبي»[23].

الشعر والأسوب الإنشائي:

ولأن الشعر ذو جوهر تعجبي يهدف إلى الإثارة في المقام الأول شاعت في هذا الخطاب التراكيب الإنشائية من نداء، واستفهام وتمن، وأمر ونهي إلى غير ذلك من الأساليب الإنشائية التي غالباً ما تخرج في الشعر عن معانيها الحقيقية إلى معان بلاغية نفسية تأثيرية ذات قدرة إثارية عالية، لذلك كانت هذه التراكيب الإنشائية ألصق بحقول القول الشعري[24]، وهذا يفسر انتشار هذه التراكيب في مختلف قصائد هذه

التجربة، بل طغيان هذه التراكيب على مقاطع عديدة طغياناً لافتاً يمثل ظاهرة أسلوبية، فقد لاحظنا قبل قليل طغيان التركيب الندائي على مقاطع من هذا الديوان إضافة إلى تراكيب إنشائية أخرى أسهمت في رسم معالم الصورة، وفي التعبير عن معان وانفعالات وأحاسيس متناقضة ومركبة، تتأرجح بين الأمل واليأس والإحباط والتحسُّر، فمن الصيغ الأمرية المعبرة عن الأمل الحالم قول الشاعر:

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إزميله العبقري الجليلْ /14/

وليس بوسع المرء أن يتجاوز شحنة التحسر والحرقة والإحباط المعبر عنها في الصيغة الأمرية في قول الشاعر:

صفِّري يا ريحُ

إنّ القلبَ صَفْصافٌ

وإن الأوردهْ

خشب ينخره الدودْ /37/

فهذه الريح التي تتجاوب أصداؤها في خراب يباب خَوَاء توحي بفضاء رهيب مثقل بالإحباط واليأس والاستلاب الذي يقوم عليه المشهد. على أن الشاعر يعوِّل أحياناً على التنقل بين الصيغ الإنشائية في إظهار حالة الاضطراب والقلق، والتردد بين الأمل واليأس، وذلك في القصيدة الموسومة بسفر التكوين والتي يقول فيها:

- لتكن خالق العشب في هذه الأرض

- لتكن مثلما يرغب القلب

- لتكن خالق الفرح الفذّ

فبعد هذه الصيغ الأمرية المشوبة بالأمل والتشبث بالحياة، يفاجئنا الشاعر بصيغ استفهامية متتالية مثقلة باليأس والإحباط.. مستنكراً على نفسه التمادي في تصور الآمال قائلاً:

كيف أبتدئ الخلقَ؟

كيف أكوِّن ما شاءه الحلم؟

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أمِّن دمعةٍ أغرقت مدناً

أم دمٍ أيقظ الصبحَ

فامتد لحن الصهيل. /13/

فهذا التنقل بين الصيغ الأمرية الحالمة الآملة، وبين هذه الصيغ الاستفهامية المثقلة بالإحباط وفِّق في رسم صورة حركية عاطفية مضطربة ومتناقضة تتفق وحالة الاضطراب والتناقض والقلق التي يعيشها الشاعر، وقريب من ذلك ما في المقطع التالي الذي بدأ بتركيب شرطي مشحون بثورة الخلاص والأمل، ثم عكَّر صفو هذا الأمل استفهام لفَّ المشهد بغير قليل من معاني اليأس والاستسلام. يقول الشاعر:

لو دم يستشيط وأغنية تشتعلْ

كنت أسلمت أمري لميقاته

كنت باركتُ هذا الضجيجْ

إنَّ شيئاً له نكهة الماء

ينسلّ من راحة اللونِ

كم عطشاً يلزم هذا اللون كي يحتويه

وكم ولهاً يلزم اللوحة المكفهرَّة كي تكتملْ. /21/

ولو استرسلنا في استعراض دور التركيب الإنشائي في صياغة تجربة سعد الدين كليب لوصلنا إلى النتيجة نفسها التي خلصنا إليها قبل، وهي أن التركيب الإنشائي يتفق وطبيعة القول الشعري لأنه تركيب يتصف بعدم قابليته لفكرة الصدق والكذب، وهذا يتفق وجوهر الشعر الذي يقوَّم بمدى قدرته على التعجيب والإثارة، وليس بمدى انصياعه لفكرة الصدق والكذب هذه كما يرى كثير من النقاد[25]، فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير، والتركيب الإنشائي في اللغة العربية هو الأقدر على إنشاء مثل هذه المعاني عند المنشئ، وعند المتلقي كما هو معروف في علم المعاني.



الإطناب في القول الشعري:

ولأن الشعر تنتظر منه الإثارة قبل الإشارة يسمح لنفسه بغير قليل من الإطناب والحشو، ولغة الشعر الحديث خاصَّة مليئة بهذا اللون من الإطناب[26] المتمثل بتكرير المبنى والمعنى معاً تارة، وبتكرير المعنى وحده تارة أخرى، ذلك أن الشعر لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى التأثير، وكثيراً ما يعوِّل الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرنا بما نعرف، أو نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وفي ضوء ذلك نستقبل ما يلاحظ عند الشاعر سعد الدين كليب من إطناب، أو تكرار للمباني والمعاني معاً حيناً وللمعاني فقط حيناً آخر، وقد يتمثل هذا الإطناب بترديد نمط نحوي يسهم في صياغة البنية التحتية لموسيقا النص، ومن هذا القبيل ما في قصيدة بعنوان: «**إلى ما قد سقط فجأة**» /86/. فمقاطع عدة من هذه

القصيدة انتهت بلازمة تركيبية نحوية تكاد تكون واحدة تؤكد المعاناة، وترسم معالم أساسية للرؤيا، وتسهم في بناء البنية التحتية للموسيقا في هذه القصيدة التي جاءت في سبعة مقاطع أولها قول الشاعر:

عارياً في مهبِّ الخطيئة

يَسْتاقه القيظ إرْباً.. فإرْبا.

... ينتابه اللغو طوراً وطوراً تراوده السنبلةْ

هل تُراها الفجيعةُ

حتى استوى تائهاً دونما وردةٍ أم هي المهزلةْ. /86/

ويقول في المقطع الرابع من هذه القصيدة:

تصطك أحلامه

كيف أقْعى إذاً حائلْ اللون

تذرو به صَرْصَرٌ ما حلهْ

هل تُرَاها الفجيعة؟!.

أم.. أنَّها المهزلة؟! /88/

ويقول في المقطع السادس من هذه القصيدة:

لكنه السيد البهلوان

خاط أسماءنا مِعْطفاً

... يَسْقَعُ الغيثَ بالنعش

والوردَ بالدُّمَّلهْ!

هل تراها الفجيعةْ

أم أنها المهزلةْ. /90/

فهذه المقاطع الثلاثة التي تنتمي إلى قصيدة انتهى كلٌّ منها بشبه لازمة تركيبية نحوية أسهمت في بناء موسيقا القصيدة، وفي رسم معالم الرؤيا، وفي تأكيد المعاناة مما يجعلها بؤرة دلالية محورية ليس بوسع المتلقي تجاهلها، وإذا كانت هذه الظاهرة الأسلوبية قد جاءت هنا في نهاية المقاطع، فقد تأتي في مطلع مقاطع قصيدة أخرى كما في قصيدة عنوانها «**بورتريه**» ومطلعها قول الشاعر:

ولَدٌ دَوَّخته المدينةُ

أغوت تجاعيده بالنحيب /28/

ثم قال في مطلع مقطع آخر:

ولَد من دفيء الأزقة جاء

ومن لوثة الحرّ والقرّ. /29/

وقال في مطلع مقطع ثالث:

ولد من دفيء الأزقة جاء

ولكنه فاغرٌ راحتيه وفاه. /30/

والجدير بالذكر أن ظاهرة الإطناب قد تتمثَّل في هذه التجربة بالإطناب المعنوي فقط، وذلك عندما يطنب الشاعر في توضيح معان لا يصعب فهمها مما ذكر من قبل، وهذا كثير عنده، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان «**تشكيل ناقص**»:

كل شيءٍ كما ينبغي

سَلَّة المهملات، الأغاني

الحوار المتوّج بالنِّطْعِ

والساسة الماحلون

المدينةُ ملأى بأسمالها. /20/

ففي هذا المقطع يمكن أن نستغني إخبارياً عن عبارة «المدينة ملأى بأسمالها» لأن ما سبق من ذكر للحوار المتوج بالنطع، والساسة الماحلين كفيل بالدلالة على أن المدينة ملأى بأسمالها. ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة «الخوف والعطش»:

وأحيا

تجيء القصيدة موصودةً بالتقارير

مضفورة بالحديد المذهَّب

تَدْخُلُني خِلسَةً، أفتديها بصمتي

وما ملكت مقلتاي من الخوف

ما قد كنزتُ من الذلّ في روحي التالفهْ. /40/

فتلف روح الشاعر مفهوم بجلاء من معايشته القصيدة الموصودة بالتقارير، والمصفودة بالحديد المذهَّب، ومن اكتناز مقلتيه للذل خوفاً، فكل ذلك يفيد ما تفيده عبارة «**في روحي التالفة**» مما يعني أنها من قبيل الإطناب المعنوي الفني الذي تستدعيه موسيقا المقطع أو ما يمكن أن يسمَّى بقافية المقطع، وهذه المسوّغات تسوِّغ بوضوح الإطناب المعنوي الملاحظ في قول الشاعر:

عارياً في مهبّ الخطيئة

لا أسأل الريحَ عطفاً

ولا أرتجي سِتْر عورتيَ المخجلهْ. /91/

فقد جاءت كلمة «المخجلة» لدى الشاعر إطناباً معنوياً لأنه صفة

مؤكِّدة، والصفة المؤكِّدة لا تُكسب الموصوف معنى لم يكن فيه من قبل، بل تؤكده معناه كتوكيد زرقة اللازورد بوصفه بالزرقة في قول مالرميه:

والفم المرتعش، واللازورد الأزرق النَّهِمُ(٢٨)

وكذلك الحال عند الشاعر سعد الدين كليب في وصفه العورة بأنها مخجلة، فهو وصف مستغنى عنه دلالياً، لأن العورة في هذا السياق هي كل مكمن للستر، والسوأة، وكل أمر يُستحيا منه، وكل ذلك يؤكد أن وصف الشاعر... بالخجل إطناب معنوي أسلوبي يصور حالة من الإحباط واليأس والاستلاب والاستباحة تلك الحالة التي لا يُستبعد معها أن يشعر المرء بأنه لم يعد مجدياً أن يخجل مما هو مخجل حقاً.

على أن للإطناب الدلالي في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب إسهاماً بارزاً في رسم معالم موسيقا القصيدة سواء أكان ذلك في حشو المقطع، أو في قافيته، فكلمة «**مخجله**» مثلاً قافية في قصيدة جاءت مقاطعها هائية مقيدة من قبيل (المهزلهْ - السنبلهْ - ما أجملهْ - وأخيراً المخجله)، وإذا كان الأمر كذلك يتضح بجلاء أن الشاعر عوَّل على الإطناب والحشو بنوعيه البنيوي والمعنوي لتكون معاناته مؤكدة، ومثيرة ومؤثرة، وليكون هذا الإطناب عاملاً بارزاً في صياغة البنية الموسيقية لخطابه صياغة مدروسة ومنتظمة، نقول ذلك لما نلاحظ من أن البنية الموسيقية المنتظمة في هذا الخطاب بنية مدروسة، ومحروص على تنظيمها بعفوية تجعل هذه البنية شيئاً يصدر عن نفس الشاعر، لا شيئاً يفرضه على نفسه، أو يُفرض من الخارج عليه، وهذه البنية الموسيقية من النمط التفعيلي، لذا قد لا تجد من فرق بينه وبين الشعر العمودي إلا بالتوزيع الموسيقي الاستدعائي الدَّفقي الذي يواكب تداعيات الحالة الشعورية، ويعكس تتالي دفقاتها، وتداخل هذه الدفقات، وخير مثال على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «**الخوف والعطش**» /44-45/. فقد قدَّم الشاعر

هذا المقطع بتوزيع موسيقي يتفق وتتالي الدفقات الشعورية كما يتفق وطبيعة شعر التفعيلة، وحقيقة الأمر أن هذا المقطع يكوِّن أبياتاً من البحر البسيط، وذلك كما يلي:

اسقِ العطاش فقد أسرفتَ يا مطرُ — صرعاك نحن وفي أثوابكَ الشجرُ
خَلَّفْتَنا في عويل الريح أغْربةً — تبكي بأحشائنا آثارُ من عبروا
يا سَيِّدَ الماء والأحلام متعَبة — ندعوك وقت اعتلى أرواحَنا الحجرُ
مُدَّ اليدين ففي أخشابنا عطشٌ — قد شفَّها الوجد والنخاسُ يَنْهمرُ
اسق العطاش وعُدْ للبيت يا مطراً — قد غاله الذئب واستشرى بنا السفرُ

وبعد فقد كنا مع خطاب شعري فيه كثير من التعبيرية وقليل من المباشرة والتجريد يغري متلقيه بجسور التواصل معه، مما يشجع على المزيد من التفاعل، ومعاودة القراءة والقول، فكان ما كان في هذه الصفحات من مقاربات سعت إلى الكشف عن بعض جماليات هذا الخطاب مربوطة بالبنية اللغوية التي عبَّرْت عنها، كما سعت إلى تلمُّس معالم الرؤيا في هذا الخطاب الذي تراءت معالم رؤياه غربة فكرية تعاني وتعاين وتحلم، ولكنها لا تهرب، بل تواجه بغير قليل من الصمود، وبغير قليل من المعاناة انطلاقاً من إدراك الشاعر لموقفه، ومسؤوليته حيال ما حوْله.

الهوامش

1) شعرنا القديم والنقد الجديد/ 162/ للدكتور وهب روميه. ط 1 الكويت 1996.

2) الحداثة في حركة الشعر الحديث ص /97/ للدكتور خليل الموسى. ط 1 دمشق 1991.

3) المرايا المحدبة /244/ للدكتور عبدالعزيز حمودة. ط 1 الكويت 1998.

4) اللغة العليا /9/ جون كوين. ترجمة أحمد درويش. ط 2 القاهرة 2000.

5) البلاغة والأسلوبية /84/ للدكتور محمد عبدالمطلب.

6) شعرنا القديم والنقد الجديد/ 25-26.

7) أساليب الشعرية المعاصرة /138/ للدكتور صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.

8) البلاغة والأسلوبية /240/.

9) إنتاج الدلالة الأدبية /212/.

10) نظرية التلقي /241/ لروبرت هولب. ترجمة د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.

11) المرايا المحدبة /305/.

12) المرايا المحدبة /153-154/.

13) تحليل الخطاب الشعري /60/ ط 1 الدار البيضاء 1986. للدكتور محمد مفتاح.

14) أساليب الشعرية المعاصرة /45/.

15) مقالات في الأسلوبية /100/ للدكتور منذر عياشي. ط 1 اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.

16) أساليب الشعرية المعاصرة /168/.

17) تحليل الخطاب الشعري /58-60/.

18) المدينة في الشعر العربي المعاصر /108-143-183/ للدكتور مختار علي أبو غالي. ط 1 الكويت 1995.

19) انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر /139-141/ للدكتور كمال خير بيك. ط 2 بيروت 1986. - وأساليب الشعرية المعاصرة /145-169/.

20) اللغة العليا /116/.

21) اللغة العليا /4/.

22) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث /38/ ط الإسكندرية 1990.

23) اللغة العليا /74/.

24) اللغة العليا /87/.

25) انظر اللغة العليا /87/. ونظرية اللغة في النقد العربي القديم /32/ للدكتور عبدالحكيم راضي.

26) اللغة العليا /24/.

27) اللغة العليا /94/.

مصادر الدراسة ومراجعها

1) أساليب الشعرية المعاصرة. د. صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.

2) إنتاج الدلالة الأدبية. د. صلاح فضل.

3) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. د. مصطفى السعدني. ط 1 الإسكندرية 1990.

4) البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبدالمطلب.

5) تحليل الخطاب الشعري. د. محمد مفتاح. ط 1 الدار البيضاء 1986.

6) الحداثة في حركة الشعر الحديث. د. خليل الموسى. ط 1 دمشق 1991.

7) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. د. كمال خير بيك. ط 2 بيروت 1986.

8) شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب روميه. ط 1 الكويت 1996.

9) اللغة العليا. جون كوين. ترجمة: أحمد درويش. ط 2 القاهرة 2000.

10) المرايا المحدبة. د. عبدالعزيز حمودة. ط 1 الكويت 1998.

11) مقالات في الأسلوبية. د. منذر عياشي. ط 1 دمشق 1991.

12) المدينة في الشعر العربي المعاصر. د. مختار علي أبو غالي. ط 1 الكويت 1995.

13) نظرية التلقي. روبرت هولب. ترجمة: د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.

14) نظرية اللغة في النقد العربي القديم. د. عبدالحكيم راضي.

15) وأشهد هاك اعترافي. د. سعد الدين كليب. ط 1 دار الينابيع. دمشق 1993.

* * *

مقصدية العمل الأدبي :
بين التقييد والانفتاح

بوشعيب شداق

يعتبر مفهوم المقصدية intentionnalité من أكثر المفاهيم غموضاً وتعقيداً في مختلف ميادين المعرفة الإنسانية. فحضوره قوي وفاعل في العديد منها، سواء أتعلق الأمر ببعض المدارس الفلسفية والاجتماعية والقانونية والنفسية وغيرها أم تعلق ببعضها اللغوي والأدبي. لكن هذا الإشكال ليس ناتجاً عن تعدد مجالات توظيفه فحسب، بل إنه صادر أيضاً عن تعدد معانيه داخل نفس الحقل المعرفي الواحد. لذلك سنحاول أن نضيء بعض دلالاته الفلسفية، باعتبارها مصدر هذا المصطلح، لنعرج بعد ذلك إلى التفصيل في مجاله اللغوي والأدبي.

يدل القصد في المجال الفلسفي على توجه النفس إلى الشيء أو انبعاثها نحو ما تراه موافقاً، وهو في هذه الحالة يرادف النية. وقد يدل إما على التوجه الإرادي أو التوجه الذهني. ففي حالة التوجه الإرادي فإنه يحيل إما على المشروع، ومن ثمة العزم، أو يحيل على الهدف، ومن ثمة الغاية التي من أجلها حصل التوجه. أما القصد الذي يدل على التوجه الذهني فهو الذي أشار إليه الفلاسفة المدرسيون في القرون الوسطى، ثم الظاهراتيون والوجوديون في العصر الحديث[1].

غير أن هذا القصد الذهني قد اكتسب في العصر الحديث ثلاثة معانٍ مختلفة، شرحتها «**جوليا ديدير** Julia Didier» كما يلي: هناك أولاً العلاقة النفسية التي تقوم بين الوعي والموضوع الموجود. وهذا المعنى هو الذي قصده «فرانز برينتانو» أستاذ «**هوسرل**». ثم هناك العلاقة المتعالية التي ارتبطت بهذا الأخير، وتعني أن الوعي يتعالى على ذاته ويخلقها بخلق معنى موضوعه. وقد أعاد «**بول ريكور** Paul Ricoeur»

توظيفه توظيفاً جديداً في معالجته لمسألة المقصدية التاريخية[2]. أما المعنى الفلسفي الثالث فهو ذو دلالة مثالية، ويرتبط بالعلاقة الأنطولوجية للذهن، فهذا الأخير يتخذ الوعي في حد ذاته كمبدع للعالم أو كمبدأ لتأسيس الواقع، ونموذجه هو «أ. فينك»[3].

أما في الدراسات اللسانية والأدبية، وبالرغم من انتشار الاتجاه الصوري والشكلاني الذي يرفض المقصدية أو يؤمن بإبهامها، فإننا نجد بأن دلالات القصد قد تعددت وتنوعت لتضيف إليها نوعاً من الغنى والحضور المكثف. ويمكن إجرائياً أن نصنف هذه المعاني في صنفين؛ الأول يتعلق بالدلالة المحدودة للمقصدية، والثاني يختص بدلالاتها المتعددة والمنفتحة.



- المقصدية المقيدة:

إنها تلك المقصدية التي تم حصر معناها في علة واحدة تشترطها وتنظم اتجاهها، سواء أكانت هذه العلة غائية مستقبلية، بالمعنى المنطقي المفهومي، أم كانت بالمقابل استرجاعية تصدر عن الوعي والإدراك. وسنسمي النوع الأول على غرار «**ب. ريكور**» **P. Ricoeur**، بالمقصدية المفهومية intentionnalité conceptuelle. أما النوع الثاني فسنسميه إجرائياً بالمقصدية الخطابية intentionnalité discursive.

لقد ظهر المعنى الأول في بعض الدراسات الأنجلوسكسونية، وصدر عن الفلسفة التحليلية، وقد وظفه كل من «**إ. إنسكامب**» التحليلي و«**دافدسون**» الأنطولوجي لدراسة مفهوم الحدث ومقصديته. ومن خلال هذه الزاوية التحليلية والمفهومية، فإن مفهوم المقصدية سيتجاوز المعنى الظاهراتي «**الهوسرلي**» ليدل على معنى آخر مختلف عنه جذرياً. فهي عندهما معاً لا تشهد على تعالي الوعي، ولا تؤمن بدور العامل الذات

فيها، بل تنحصر دلالتها المقصدية في الفعل «قصد» إلى «الموجه صوب المستقبل، والمعلل بغائية الحدث. فهذه الغائية المنطقية هي العلة الوحيدة، والمقصد الأساسي، لتنظيم الأحداث وتوجيهها. لذلك ظل سؤال العلة عندهما معاً أي «لماذا؟» مقابل «من؟»، معياراً جوهرياً للتمييز بين الأحداث المقصدية عن غير المقصدية. والنتيجة الطبيعية لهذا التحليل المنطقي هو مصادرة دور الذات، في فعل القصد والتوجه، لحساب الغاية العلّية[4].

أما المعنى الخطابي للمقصدية فهو الأكثر انتشاراً في الأبحاث المتعلقة بتحليل الخطاب اللساني والأدبي. ودلالة القصد هنا تتعارض تماماً مع معناها السابق. فهي تصدر مسبقاً عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما. غير أن هذا التصور الخطابي سيأخذ عدة أبعاد تلفظية ومظاهر دلالية، وذلك بحسب وضعية الخطاب ووجهة نظر الباحث إلى الموضوع. ويمكن أن ننتقي منه بعض النماذج التمثيلية لإضاءة مظاهر مقصديته.

القصد اللساني: وقد استعمله «**تزفيطان. تودوروف**» **Tzvetan Todorov**. لدراسة بعض التحولات الخطابية التي لا تحيل على الحدث في حد ذاته، بل تتعداه إلى نية المتكلم الذي يحاول أن يقوم به. ومن القرائن الدالة على هذا النوع من القصد، نشير إلى بعض الأفعال التي تحيل على عزم الذات وتصميمها المسبق، وذلك مثل: «صمم، عزم، نوى، حاول، قصد وغيرها»[5].

القصد التواصلي: ويهدف من خلاله المتكلم ربط ميثاق تواصلي مع القارئ، ويتحقق ذلك من داخل الفعل اللغوي أو الفعل الخطابي نفسه. ورواد هذا الاتجاه كثيرون، يمكن أن نشير من بينهم إلى «كريس» ومدرسته التواصلية التي تضم كلا من «**أوستين**» و«**فريجة**»

و« **فيتجنشتاين** » وغيرهم. وقد اشترط جميعهم، في عملية التواصل مع القارئ، مقصدية تواصلية مسبقة تصدر عن نية المتكلم، وتوجه قواعد وأعراف لغتـه. ولكي يسهل على القارئ فهم دلالة الألفاظ والعبارات، فـينبـغي عليـه أولاً أن يدرك هذه المقـصـدية التي تنظم الخطاب وتوجـه مغزاه(6).

القصد التداولي: ويتعلق بمختلف الشروط الاستراتيجية التي يقصد إليـها المتكلم/ المتلفظ في عـملية تخاطبـه مع المؤول/ القارئ. والهـدف منها هو مـساعـدة هذا الأخير، وتوجيـهه التوجيـه الصحـيح، لفهم دلالة النص أو تأويله تأويلاً يلائم سيـاقـه الخطابي. ولذلك، فـإن مـعرفـة هذه المقصدية من قبل القـارئ/ المؤول شيء ضروري في العـمليـة التداوليـة. ويمكن أن نمثل لهذا الاتجاه ببعض الدراسات التداولية المستفيدة من علم النفس المعـرفي، والتي ينتـمي إليـهـا كـل من « **لايبوف** » و« **والتزكي** ». وبالنسبة لهما معاً، فإن المقصدية الموجودة في الأعمال الحكائية لا تتعلق أبداً بقصد تواصلي يتم بين المتكلم والمتلقي عبر الأحداث المتسلسلة؛ وإنما هي مـقصـدية استـراتيـجيـة ينتج عـبرها المتكلم أثراً في النص الحكائي، فيتمكن بموجبه المؤول من أن يعرف الكلية الدالة للقصة وبعدها التشكيلي في سيـاق التبـادل الخطابي. لكن هذه المعرفـة الجديدة التي يضطلع بهـا المؤول/ القـارئ، إزاء مـقصـدية المتلفظ، لا يمكن أن تتم إلا بـتوفـير على مقدرة مسبقة تساعده على فهم مضمون القصة، وتحليل بنيتها، وتأويل دلالتها. ولفهم مقصدية المتلفظ فلابد من إدراك ثلاثة مستويات: هناك أولاً منطق البنية العليا للقصة المحكية. وهناك ثـانيـاً، العقل التفـسيـري الذي يرشد السرد ويوجه التـأويل. ثم نجد ثالثاً، التـقويمات المبـثـوثة في مختلف جهات المحكي، والتي تكمن وظيفـتهـا في اختـزال أخطـاء التـأويل وتوضيح قيمة المحكي(7).

القصد الحواري: ويعتبر «***ميخائيل باختين***» **Mikhail Bakthine** هو مؤسسه ورائده الأول. وتتعلق مقصديته بالوعي الحواري، أي الإيديولوجي/ الخطابي، الذي يشخصه المتكلم عن قصد في خطابه الروائي. والغرض من هذا القصد الحواري هو مساهمة المتكلم الفعالة والمقصودة في صنع الجدل الثقافي والحوار التاريخي بين مختلف اللغات والأصوات. كما أن علاقته مع الآخر لا تقف عند حدود التواصل معه، بل تتعدى ذلك إلى تشخيص غيريته وتنسيب صوته المفترض. لذلك، نجده يؤكد في كثير من الأحيان على الطابع القصدي للتهجين الحواري hybridisation، تمييزاً له عن التهجين التاريخي غير القصدي الذي يتم بين اللغات. فهذا الأخير يتجسد اعتباطاً وصدفة في بعض الأجناس البلاغية، أو في بعض المراحل التاريخية، دون أن يقصد إليه المتكلم ويعيه. والمسألة لا تقف عند حدود التهجين وحده، بل القصدية الحوارية تشمل أيضاً باقي الأساليب الأخرى، كالتنويع variation والأسلبة stylisation والباروديا parodie والأسلبة البارودية والحوارات الخالصة. وهي في جميع الحالات تصدر عن وعي حواري جدلي، يؤمن به المتكلم لتجاوز حدود الذات صوب الآخر، ويقصد إليه من خلال خطابه المتعدد الأصوات واللغات[8].

هكذا يتضح إذاً بأن مفهوم المقصدية المقيدة لا يمكن حصره في مظهر معين أو في شكل خطابي خاص. وبالرغم من أنه سلك مسلكين مختلفين، أحدهما فصل المقصدية عن الذات التي تتلفظها، والثاني حصرها في وعي المتكلم وأكسبها عدة معانٍ ودلالات، إلا أنه في كلتا الحالتين معاً ظل حبيس العلة الأحادية التي تحدد مفهومه. وهي إما علة ذاتية صادرة عن الوعي في علاقته مع الموضوع. ومقابل ذلك كله، فقد ظهرت اتجاهات خطابية أخرى تنادي بتوسيع مفهوم المقصدية وتحليل

مختلف شروطها وعناصرها المتعددة. ولأجل ذلك سميناها بالمقصدية المتعددة.

- المقصدية المتعددة:

إذا كان نقاد المفهوم السابق قد قيدوا دلالة المقصدية في العلة الأحادية، فإن هناك نقاداً آخرين وسعوا من دلالتها وفضاء حضورها لتتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتنفتح بالمقابل على شروط أخرى فاعلة، تشمل الوعي الجماعي أو التاريخي أو اللاوعي، أو غيرها من العناصر المقصدية المتنوعة التي تؤثر في الخطاب والذات معاً. وفي هذه الحالة فإننا لن نتحدث إلا عن مقصديات متعددة ومتنوعة تجمع في الآن نفسه بين ما هو معروف منها (كالوعي مثلاً) وما هو مفترض أو مشروط (كاللاوعي وما قبل الوعي مثلاً). ومن باب الإضاءة، سنمثل لهذا الاتجاه الجديد بتصور كل من «سورل» Searele و«بيير فان دان هوفل» **Pierre Van Den Heuvel** و«جيرار جنيت» **Gérard Genette**.

يعتبر «**سورل**» من أبرز الباحثين الأوائل الذين تجاوزوا التصور الآلي للمقصدية، وذلك حينما رفض حصرها في مجال الوعي وحده. فهي عنده تنقسم إلى قسمين؛ مقصدية صادرة عن الوعي، وتتعلق بكل مظاهر الاعتقاد والرغبات لدى الذات. ومقصدية صادرة عن اللاوعي، وتختص بكل الحالات النفسية التي لا سيطرة للذات عليها، كالاكتئاب والقلق وغيرهما. ومن هذه الزاوية المزدوجة لمفهوم المقصدية سيدرس السلوك اللغوي والأفعال الكلامية[9].

أما «**ب. ف. د. هوفل**» فقد تحدث عن مقصدية النص تمييزاً لها عن مقصدية الكاتب. وهي عنده تتسع لتشمل في الوقت نفسه ثلاثة أطراف مشاركة، وثلاثة مجالات يصدر عنها فعل القصد نفسه. فهناك

أولاً أصل النص، ويتعلق بالذات المنتجة التي تتلفظه وتنظم خطابه وتولد دلالاته. وهناك ثانياً عملية الإنتاج في حد ذاتها والتي تحتوي على عناصر ثلاثة، هي الوعي ونصف الوعي (أو ما قبل الوعي) واللاوعي. أما الطرف الثالث الذي تضمه فهو عملية تلقي النص من قبل القارئ. وهكذا تتفاعل جميع هذه الأطراف الثلاثة، أي الذات والنص والقارئ، مع كل من الوعي واللاوعي ونصف الوعي، ليشكلوا جميعاً فضاء المقصدية وشروطها المتعددة[10].

أما بالنسبة لـ «**ج. جنيت**» فقد ميز بين نوعين من المقصدية، الأولى تتعلق بالذات المنتجة لموضوع ما والثانية تتعلق بالذات المتلقية له. فالأولى قصد بها المعنى القوي للمقصدية، ويحيل عنده على التوجه القصدي للمنتج صوب الهدف المقصود. أما الثانية فقد قصد بها المعنى الواسع والضعيف لها، والذي يتطاقع مع دلالتها الظاهراتية عند «**هوسرل**». وهي تعني أن المتلقي للموضوع يصدر عن نشاط قصدي يتغياه بالذات، سواء أتجاوب هذا النشاط مع مقصدية المنتج له أم لم يتجاوب معها. وللتفريق بين كلتا المقصديتين، القوية والضعيفة، فإنه احتفظ للأولى باسمها الأصلي، وأسند إلى الثانية مفهوم الاهتمام L'attention[11].

لكنه في معرض حديثه عن الفرق بين العلاقة الفنية Artistique التي تضم النوع الأول من المقصدية، والعلاقة الجمالية Esthétique التي تضم النوع الثاني منها، فإنه قد أشار إلى أن المقصدية في الأعمال الفنية تتخذ أبعاداً متعددة، لأنها تنتج في هذه الحالة عن تفاعل عدة شروط فاعلة فيها، وذلك مثل المقصدية التاريخية والاجتماعية والجنسية والنصية والثقافية وغيرها. وقد سماها بالمجموعة المقصدية la communauté intentionnelle. وهي مقصدية قد تكون فردية أو

جماعية، واعية أو غير واعية. ولذلك، فإن أسلوب عمل فني واحد مثلاً يمكن أن تسهم في صنعه مقصديات مختلفة، صادرة عن نوع المدرسة التي ينتمي إليها المبدع، وطريقة توظيفه له، والحقبة التي ظهر فيها، والبلد الذي يمثله، والعصر الذي ينتمي إليه، وغيرها من العناصر المقصدية المتنوعة[12]. وهكذا يؤكد بأن «**جنيت**» قد وسع مفهوم المقصدية أكثر من سابقيه، وجعلها تشمل شروطاً خارجية مختلفة تفعل في العمل الفني مثلما تفعل في جماليته وتلقيه.

نستنتج مما سبق أن المقصدية، رغم اختلاف طبيعتها ونوعيتها بين الباحثين والنقاد، تظل مفهوماً محورياً وضرورياً في عمليتي إنتاج وتلقي الأعمال الخطابية. فهي على الأقل تمنع من جعل الأعمال الفنية عموماً، والأدبية منها على وجه الخصوص، وليدة للصدفة أو خاضعة لشروط موضوعية خالصة. لكن الذي يجب أن نشدد عليه هو ألا نحصر دلالتها في وعي الذات المنتجة أو المتلقية فقط، بل يجب أن نمددها أيضاً لتشمل مختلف العناصر التي تؤثر في الوضعية الخطابية برمتها. فإرغامات الجنس الأدبي وتاريخ تطوره، وكذا مختلف الإكراهات التاريخية والثقافية والإيديولوجية والمعرفية والتناصية وغيرها، تعتبر كلها مقصديات متعددة ومتداخلة، وتؤثر من ثم بوعي أو بغير وعي في كل من الذات المنتجة والذات المتلقية للعمل الأدبي. وعليه، فلم تعد المقصدية بالمعنى التقليدي محصورة وبشكل آلي في فضاء الوعي وحدوده الجغرافية القائمة، بل انفتحت - بمساعدة الأبحاث النفسية والوراثية والبيولوجية والاجتماعية - على فضاءات ممكنة أرحب وأخصب لتفسير العمل الأدبي، وفك رموزه، وتوليد دلالته. ولذلك أسميناها بالمقصدية المنفتحة والمتعددة.

الهوامش

1) انظر «المعجم الفلسفي» تأليف جميل صليبا. الجزء الثاني. نشر: الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، الدار الإفريقية العربية، دار التوفيق سنة 1994، ص: 194/193. ونشير في هذا الصدد أيضاً إلى أن مفهوم القصد في علوم التربية يتقاطع مع معناه الفلسفي الإرادي المشروط بالغاية والهدف. ولأجل هذا الغرض شرح أصحاب «معجم علوم التربية» مفهوم القصد البيداغوجي كما يلي: (القصد من عملية التعليم والتعلم يستعمل مرادفاً للهدف، وقد يفيد هدفاً غير مصرح به). انظر في هذا الصدد: (معجم علوم التربية؛ مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك). تأليف «عبداللطيف الفارابي، عبدالعزيز الغرداف، محمد أيت موحى، عبدالكريم غريب». سلسلة علوم التربية 10-9، دار الخطابي للطباعة والنشر، مطبعة النجاح، ط 1، سنة 1994، ص: 168.

2) في إطار البحث عن العلاقة التي تتم بين التاريخ الرسمي والمقدرة السردية، فقد وظف «بول. ريكور» Paul Ricoeur مفهوم المقصدية بالمعنى الظاهراتي «الهوسرلي». وتعني عنده المقصدية التاريخية تلك الغاية النويتيكية التي تصنع الخاصية التاريخية للتاريخ، وتدخرها كي لا تنحل وتذوب في المعارف الأخرى الموازية التي يستفيد منها المؤرخ الرسمي، كالاقتصاد والجغرافية والديموغرافية والإثنولوجية وسوسيولوجيا الأفكار والإيديولوجيات وغيرها. وتبرز مظاهر التقاطع بين الخاصية التاريخية المقصودة والخاصية السردية في التنظيم السردي أولاً، وفي شبه العقدة وشبه الشخصيات ثانياً، ثم في الزمن ثالثاً، خصوصاً من حيث البناء والإحالة. انظر في هذا الصدد كتابه: (Temps et récit. Tome 1)، نشر Seuil سنة 1983 سلسلة Points ص: 321/318.

3) انظر «Didier Julia» في معجمها: (Dictionnaire de la philosophue) نشر IMPRIMERIE Hérissey، سلسلة Larousse طبعة 1979، ص: 148/147.

4) للمزيد من الاطلاع على هذا الاتجاه المنطقي، يمكن الرجوع إلى «بول. ريكور» في كتابه: (Soi même comme un autre) نشر Seuil سنة 1990، سلسلة Points، وبخاصة الفصلين المتعلقين بـ «التحليل المفهومي للمقصدية» ص: 93/86، وأيضاً «دلالة الحدث وأنطولوجية الواقعة» ص: 1083/93 وقد قدم عرضاً نقدياً لمفهوم المقصدية من خلال تصوره الظاهراتي/ الوجودي.

5) انظر «Tzvetan Todorov» في دراسته: Transformations discursives التي نشرها بالمعجم التالي: «Dictionnaire encycclopédique des sciences du langage» نشر Seuil سنة 1972، سلسلة Points. ص: 370.

6) للمزيد من الاطلاع على رواد هذا الاتجاه وطبيعة المقصدية عندهم، يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه: (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص) نشر المركز الثقافي العربي، سنة 1985، خصوصاً المحور المتعلق بـ «كريس ومدرسته» ص: 165/164. كما يمكن الرجوع إلى «ستراوسن» في دراسته المعنونة بـ «الدلالة وقيمة الصدق» حيث قدم مقاربة نقدية عرض فيها الاختلاف بين الاتجاه التواصلي الذي يؤمن بالمقصدية والاتجاه الصوري الشكلي الذي يرفضها. فانتقد الاتجاه الأول وقدم اقتراحات بديلة عنه. ويمكن الرجوع إلى الكتاب الجماعي الذي وردت فيه هذه الدراسة، والمعنون بـ: (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث)، ترجمة وتعليق عبدالقادر قنيني، نشر إفريقيا الشرق سنة 2000، من الصفحة 77 إلى الصفحة 105.

7) انظر في هذا الصدد «Jean-Michel Adam» في كتابه: «Le récit»، وقد صدر عن سلسلة «que sais-je?» سنة 1984، ص: 107/105. كما أن «Dominique Mainguneau» قد أشار إلى مفهوم المقصدية التداولية، وعالجها من خلال مفهوم الانعكاس التلفظي الذي يقصد إليه المتلفظ ليعرض فعله التلفظي على المرسل إليه. انظر في هذا الصدد كتابه: Pragmatique pour le discours littéraire. نشر bordas سنة 1990 ص: 13.

8) انظر في هذا الصدد كتاب "Mikhail Bakthin: "Esthétique et théorie du roman نشر Gallimard سنة 1978، وبخاصة في الصفحة 176 إلى الصفحة 182.

9) يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه السابق «1985»، ص: 165.

10) يمكن الرجوع إلى «Pierre Van Den Heuvel» في كتابه: (PAROLE, MOT, SiLENCE: pour une poetique de l'énonciation).

نشر Librairie josé corti سنة 1985. ص: 25. فقد قسمه إلى صمت إرادي وصمت غير إرادي. الأول يتحكم فيه عنصر الوعي ويقصد إليه المبدع. ويتعلق بما لا يريد الكاتب قوله. وهو عبارة عن استراتيجية خطابية يخبر بها الكاتب ويوظفها عن قصد في خطابه. ويتجلى من خلال عناصر الفراغ التي يتركها في خطابه، وتستلزم ملأها من قبل القارئ بما يتناسب وسياق تلفظها. أما الصمت غير الإرادي فهو يتعلق بما لا يستطيع الكاتب قوله في نصه. وتسهم في مقصديته عناصر أخرى مغايرة، صادرة هذه المرة عن اللاوعي أو ما قبل الوعي أو نصف الوعي. ويتشخص نصياً من خلال عناصر النقص التي يعج بها النص وتخلق توتراً في عملية التواصل (كمظاهر الحبسة l'aphasie التي تجعل التواصل متوتراً أو منعدماً من خلال مختلف الاستيهامات والخطابات اللاوعية وغيرها) وللمزيد من التفصيل، انظر في نفس الكتاب المحور المتعلق بالصمت والمقصدية، من الصفحة 72 إلى الصفحة 82.

11) انظر «Gérard Genette» في كتابه: (L' uvre de l'art: la relation esthétique). نشر Seuil سنة 1997. ص: 17.

12) نفسه ص: 222.

* * *



الانزياح واللغة



عبدالرحيم أبطي

إن الرغبة في إنتاج معرفة بالنص الأدبي (ومنه النص الإبداعي الشعري)، موضوع القراءة، هي رغبة تتغيّى على الدوام الشمولية والمنهجية الصارمة، كما تستلتزم في وجه من وجوهها المتعددة والمتبدلة اللانهائية كلاماً يرتكز على اللغة؛ واللغة الشعرية على وجه الخصوص، ذلك أن البلاغة التقليدية حرصت منذ القديم على النمذجة والتقعيد بالدرجة الأولى في متابعتها لسيرورة التجربة الإبداعية؛ هادفة من وراء ذلك إلى تجاوز اللمسة التأثرية في تجلياتها البسيطة إلى الإبحار نحو فهم أكثر علمية للشعر والإيقاع؛ متوخية بذلك الدقة والموضوعية؛ فمنذ اليونان نجد أرسطو (في كتابيه: الخطابة، وفن الشعر)[1] يقدم جملة تصورات تسعى إلى الإحاطة بالخطاب وتصنيف مستوياته على نحو مبدئي، وفق ما يلي:

أ - الموضوعات: الحجج، الإقناع، التأثير... (Inventio).

ب - ترتيب أجزاء الخطاب: الانسجام، التوافق... (Dispositio).

ج - الأسلوب: البيان، الإنشاء ... (Elocutio).

د - التلفظ: الإنشاد، طرق الإلقاء... (Prononatiatio).

هـ - الاستظهار: الحفظ عن ظهر قلب... (Memoria).

هكذا، نستشف هوس البلاغة القديمة بالخطاب من محاولتها الدائبة نسج قواعد وقوانين له بغية الإقناع تقنية أو هاجساً نفعياً، وذلك من حب اهتمامها الكلي على الحجاجية والتأثير (Inventio) مع تفاوتات فيما يخص باقي المستويات الأخرى، وهو الأمر الذي خفت توهجه حد الانطفاء

مع الأسلوبية المعاصرة لانكبابها وشغفها بالبيان (Elocutio) بالدرجة الأولى، محاولة في ذلك الرد على السؤال الأساس: كيف نصنع خطاباً جميلا؟ (Comment Faire un beau discours?).

من هنا فالحديث عن كيفية صياغة خطاب جميل هو حديث يستند في جوهره على اللغة الشعرية، مادام الشعر - حسب الباحث الفرنسي جان كوهن Jean Cohen ليس هو التعبير العادي عن عالم غير عادي، بل هو على العكس تماما التعبير غير العادي عن عالم عادي، لهذا حاولت حلقة براغ (1929) أن تؤكد تميزه في إطاره اللغوي أو الواقع خارج اللسني Extra-Linguistique إذ «يجب تمييز اللغة في إطار دورها الاجتماعي بتتبع العلاقة الموجودة بينها وبين الواقع خارج اللغوي، فهي تتوفر إما على وظيفة التواصل بمعنى أنها موجهة نحو الدليل Signe نفسه»[2].

هذا ما يفسّر استحالة ترجمة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة ومتميزة تنزاح عن غيرها من اللغات الأخرى: يومية، أو عالمية... إلخ، مما يحدد استنادها، حسب رومان ياكبسون Roman Jakobson في معرض حديثه عن الوظائف الست على دعامات ثلاث، نستعرضها كالتالي:

أ - المبدأ الأول: في اللغة الشعرية نجد النبر ينتقل من الخطاب الذي نرغب في توصيله إلى مادة الخطاب، بمعنى أنه ينتقل من المدلول إلى الدليل.

ب - المبدأ الثاني: ويتحدد في الإيقاع الذي ينظّم حركية النص الشعري، والذي تساهم فيه مجموعة من التشكلات الصوتية التي تحاول بعث نسق من التعادلات الصوتية (التوازي الصوتي الذي يمكن أن يتجاوز ما هو صوتي إلى الصرف والتركيب...).

ج - المبدأ الثالث: هناك خاصية نوعية للغة الشعرية تتبين في نبرها لما يُسمى بعنصري التنازع والإفساد، أي هذا الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية التي تعتبر قطعاً أو تقاطعاً للغة المألوفة[3].

لهذه الأسباب كلها تبدو لغة الشعر (والأدب بشكل عام) لغة مشوشة Langage Parasite لمحاولتها الدائبة من دون انقطاع خرق الأنظمة المألوفة، وتحويرها هذا هو الذي يحقق لها تلك الغرابة Etrangit الشعرية المنشودة عبر انزياحات أبعد ما تكون عن التواصل العادي أو الجمالية المفتعلة، إذ «(التوصيل) غاية النظام اللغوي العادي، و(التجميل) دخيل على النظام اللغـوي العـادي، وعلى النظام اللغـوي الشـعـري. أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمه وسبيله إلى الجمال»[4].

هكذا، إذن يتيسر لنا وضوح الرؤية إلى الإبداع الشعري لا باعتباره انزياحات مجانية وعبثية بل من حيث هو خروقات محكومة حتى النخاع بعودة ذات أهمية قصوى وجوهرية يستند إليها فعل التلقي عبر التفسير والتأويل، وهذا ما يخوّل للشعر الحق السلامة من التردي في هاوية اللامعقول والاعتباطية القصوى، وبالتالي يعطي المصداقية للإستعمال الخاص والمتميز للغة في الأدب والشعر لغة ليست «مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، وكذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية»[5]... لهذا يستوجب الحديث من الباحث في مسألة الانزياح وقضاياه، بشكل أو بآخر، النظرة المتأملة إلى اللغة الشعرية في لانهائيتها وانفلاتها المستديم من قبضة المعيارية والتقعيد الصارمين بعيداً عن أي ثبات واهم أو يقينية مضللة كتلك التي يستشعرها ، في كثير من الحالات، الناظر إلى الدرس البلاغي التقليدي،... أيضاً نشير، في هذا الصدد، إلى مدى انتشارية مفهوم الانزياح، وتجاوزه المراوغ العجيب والدائم داخل القصيدة (أو النص الأدبي

ككل) لمستوى واحد (صوتياً كان، أو صرفياً تركيبياً، أو معجمياً دلالياً إلخ...) إلى مستويات شتى لها من الحضور داخل الإبداع الأدبي تشابك العلاقات واندغام أطرافها، ومن التفاعلات الحركية الوثابة والحيوية المتناسلة، وهذا ما عبر عنه بول فاليري Paul Valéry بمفهومه الخاص، إذ يقول: «إن العدوى في الجوّ الشعري لا تقوم على الفكرة»، إذ يتجاوز الأمر هنا الدلالة إلى آفاق أرحب، وبهذا تصير «القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي أ. رامبو A. Rimbaud، تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»[6]؛ إنها القصيدة بكل شعريتها تتخطى فاشية اللغة وقمعها مما لكنّها حسب فاليري P. Valéry من تجاوز أحادية المشي في النثر إلى ازدواجية المشي والرقص (معاً) التي نعاينها بشغف وشهوة في العمل الشعري، وبهذا،... يبقى الشاعر، كما صرّح رامبو A. Rimbaud ذات مرة، ذلك العابر الهائل!.

الانزياح: أحادية المفهوم وتعددية المصطلح

يقابل مفهوم الانزياح L'écart (باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً) مجموع مصطلحات أخرى مثل: الانحراف Diviation، والمنافرة Impertinance، والغرابة L'étrangité إلخ... وهو ما يطلق عليه الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino «عائلة الانزياح»[7]. أما في الدرس البلاغي العربي ممثلاً في شخص عبدالقاهر الجرجاني فنجد لفظاً دقيقاً هو: العدول، وإذ تبقى هذه المصطلحات وغيرها (المجاز مثلاً) ذات مدلول/ مداليل مشتركة مع بعض التحويرات أو التغييرات الطفيفة فإنها تؤكد بكل ما لها من عمق واهتمام ظاهرٍ حرصها على مقاربة اللغة الشعرية باعتبارها حدثاً أسلوبياً متميزاً يفارق الواقع اللغوي «الأصل»، ويجسد

الخروج عن نظامه المعهود ليؤسس صرحه اللغوي الخاص بعيداً عن الحيادية *والمعيارية التي تسم اللغة العلمية وتقترن بنثرية خطابها على سبيل المثال، أو التي يشترطها التواصل، ويستند عليها التلقي المباشر في سائر اللغات* اليومية «العادية» الأخرى،... من هنا تؤسس اللغة الشعرية حضورها المتأرجح – حسب جان كوهن Jean Cohen بين قطبي: اللغة الخالصة الصحة (اللغة العلمية)، وقطب اللغة غير المعقولة (العدد ثلاثة يبيض مثلاً)[8]، على اعتبار أن القطب الأول يمتلك معنى فيما يفتقده القطب الثاني إذ لا معنى له،... لهذا غالباً ما توسم لغة الشعر بالشذوذ anomalie، والإبتكار Innovation، والإبداعية Créativité إلخ ...، بل إن كوهن يصرّ، في هذا الصدد، على أن «الخطاب المؤسْلَب» هنا يحمل معه نوعاً من العلة أو السلب في مقارنته باللغات الأخرى، واللغة العلمية على وجه التحديد، وهو ما يجعل من الشعرية خرقاً وانزياحاً عن معيار هو قانون اللغة، إذ كل صورة تخترق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا تتحقق شعريته، حسب الباحث، إلا إذا كان مشروطاً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول؛ إنه الهدم قصد البناء، والمنافرة بغية الملاءمة، وهذا ما يبرِّر ارتياب جان كوهن Jean Cohen من عبارات تبالغ في الغموض مما يجعلها تضيع في سبيل ذلك المعنى، وحتى وإن تم التقاطه فإن الكشف عنه لا يحدث إلا بطريقة ذاتية، وهو ما دفع به إلى الإعلان صراحة عن عدم اطمئنانه الكامل إلى أعمال بعض الشعراء السورياليين أمثال: أندري بروتون Andre Breton لتوسلهم اعتباطية الصورة في حدها الأقصى مما يجعل من أعمالهم هذه مجانبة للشعر، إذ تصل انزياحاتها درجة غير المعقول (كما هو الحال في المثال التالي: محّارُ السينغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان)[9]، مما يجعل القارئ محاصَراً بصعوبة الفهم، وبالتالي مستشعراً عسر التأويل وعنت القبض على زئبقية دلالته.

الانزياح: الواقع الأصل والواقع العرضي

يبقى إذن الحديث في عموميته عن الانزياح باعتباره مفهوماً ومصطلحاً صعباً للغاية، نظراً لافتقاده الثبات والاستقرار اللازمين لا من حيث التصور النظري فقط، بل وكذلك التعرف على حدود اشتغالاته أيضاً، ثم إن أمر ترجمته يظل منالاً عسيراً ومتأبياً،... وهذا ما جعل باحثاً في الأسلوب والأسلوبية كعبدالسلام المسدي يصرّح بعدم رضا عدد كبير من المشتغلين باللسانيات والأسلوبية عنه، بل إن بعضهم لا يكتفي بإظهار امتعاضه منه فقط متجاوزاً ذلك إلى اقتراح تسميات واصطلاحات بديلة عنه، وإن كانت أغلب هذه الاقتراحات المقدمة تتقاسم في مجملها نقطتي الانطلاق والوصـــول: الانزياح عن، والانزياح بـ أو إلى؛ الواقع الأصل والواقع العرضي إلخ... يصنف الباحث عبدالسلام المسدي ذلك كله، وفق الترتيب التالي:

أ – المصطلحات المعبَّر بها عن «الواقع الأصل»:

* الاستعمال الدارج	L'usage ordinaire
الاستعمال المألوف	L'usage habituel
التعبير البسيط	L'éxpression simple
التعبير الشائع	L'éxpression commune
فونتانيي	Fontanier
* الكلام الفردي	Le parler individuel
بالي	Bally
* الوضع الحيادي	L'état neutre
الدرجة الصفر	le degré Zéro

ماروزو	Marouzeau
* النمط العام	Le norme génerale
الاستعمال العادي	L'usage mormale
سبيتزر	Spitzer
* الاستعمال السائر	L'usage courant
ويليك ووارن	Wellek et Warren
* الاستعمال المتوسط	L'usage moyen
ستاروبنسكي	Starobinski
* السنن اللغوية	Les normes du langage
تودوروف	Todorov
* الخطاب الساذج	Le discours naîf
العبارة البريئة	La parole innocente
جماعة «مو»	Le groupe "mu"
* النمط	La norme
ريفاتير	Riffaterre
* الاستعمال النمط	L'usage - norme
دولاس	Delas

ب – الدوال المعبرة عن «الواقع العرضي»:

* الانزياح	L'écart
التجاوز	L'abus

فاليري	Valéry
* الانحراف	La déviation
سبيتزر	Spitzer
* الاختلال	La distoration
ويليك ووارن	Wellek et warren
* الإطاحة	La Subversion
بايتار	Peytard
* المخالفة	L'infraction
تيري	Thiry
* الشناعة	Le scandale
بارت	Bathes
* الانتهاك	Le viol
كوهن	Cohen
* خرق السنن	La violation des normes
* اللحن	L'incorrection
تدوروف	Tpdorov
* العصيان	La transgression
آراغون	Aragon
* التحريف	L'alteration
جماعة «مو»	Le groupe "mu"

الانزياح: بين اختلاف التصورات ولانهائية دلالات المفهوم

تجلو بوضوح هذه الطفرة الاصطلاحية المشار إليها ههنا ، على تنوعها وتعددها نسبية مفهومي: الواقع اللغوي «النفعي» من جهة، والواقع «المكرس» من جهة ثانية، على اعتبار أن الانزياح ينتمي إلى الطرف الثاني (أي الواقع اللغوي المكرس) كما يسجل في هذا الصدد اختلاف زوايا الرؤيا التي ينظر منها هؤلاء المنظّرون إليه (أي مفهوم الانزياح) نتيجة اختلاف وتعدد مواضعاتهم وقناعاتهم الثقافية والتاريخية والسوسيولوجية. وهو ما يفسر قدرة التعبير اللغوي الشعري المنزاح الذي يحمل في جوهره وذاته الاختلاف والتعدد وإصراره الدائم على نسف المتواضع عليه من الاتصالات اللغوية المراعية للقوانين والقواعد المعهود اتباعها في القول العادي، وبجنوحه الملتوي والمقصود هذا يؤكد تميزه وجديته عن غيره من أنواع التغيرات اللغوية الأخرى؛ تلك التي غالباً ما تنعت بالمعيار أو القاعدة،... وإذا كان الدارسون لمفهوم الانزياح وقضاياه باعتباره أساس كينونة وماهية الخطاب الشعري الجوهرية يتفقون، إلى حد بعيد، حول هذه المسألة فإن الأمر على النقيض من ذلك تماماً فيما يخص تعيين اللغة التي يتم إدراجها معياراً أو قاعدة (اللغة العادية، اليومية، العلمية، النثر إلخ ...) وهو ما أثار كثيراً من اللغط وأسال مزيداً من الحبر، فجان كوهن Jean Cohen مثلاً يميز، في كتابه «بنية اللغة الشعرية»، من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما يخالفه تودوروف Todorov الرأي، إذ يؤكد أن كوهن: «ينظر إلى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة»، ويضيف تودوروف معلقاً: «من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ إن الشعر والنثر يمتلكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب»[11]،

أما الباحث العربي كمال أبو ديب، في كتابه «في الشعرية»، فقد ربط مفهوم الانزياح بما سماه (إحداث «الفجوة: مسافة التوتر») داخل النص الشعري، ويبدو أن هذا التصور يكاد يكون قريباً إلى حد ما من نظيره لدى رومان ياكوبسن R. Jakobson، والذي سبق له أن أكد وجود «خيبة انتظار» وما تمت به من علاقة مفهوم الانزياح؛ من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، هذا «الانتظار» الذي يخيب (= أو المخيَّب) L'attente déçue أو الانتظار المكبوت L'attente Frustrée إن صحّت العبارة من الإنجليزية إلى الفرنسية ناتج بالأساس عن كثافة / تكاثف السمات الأسلوبية داخل العمل الشعري في اتصالها بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية (في قوله تعالى **﴿فريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون﴾** - الآية). أو بالإختيار أي بالعلاقات الاستبدالية (كقول الشاعر: والعين تختلس السماع...)[12]. أما كون الذي سبقت الإشارة إلى موقعته الخطاب الشعري المنزاح بين النثر العلمي واللغة اللامعقولة - والذي هو في جوهره «خطأ مقصود» - فيبرِّر انتهاكه للمعيار والقاعدة حاصراً بذلك مجال هذا الضرب من الممارسة اللغوية في ثلاث مستويات: المستوى النحوي، والمستوى اللانحوي (Agrammatical)، وأخيراً المستوى المرفوض،... إذ يمثل المستوى الثاني، حسب تودوروف Todorov، في كتابه «الأدب والدلالة» Litterature et Signification، أساس مبدأ الانزياح الذي يعرّفه بأنه «لحن مبرَّر»، ذاك المستوى الذي ما كان يتاح له الوجود لو أنّ اللغة الأدبية (الإنشائية) احتفظت بتطبيقاتها الكلية للأشكال النحوية الأولى، وهو ما يبرر في نظره تمثيل هذا المستوى (أي الثاني) لأريحية اللغة في كل ما يسع أن يتصرف فيه[13]، بينما يحدد جان مولينو Jean Molino خصائص اللغة الشعرية في ثلاث نقاط أساسية، هي=: حركية (صور) الانزياح أولاً، ثم تعارضات Les Contraintes البنية الوزنية والإيقاعية للشعر ثانياً. وأخيراً التنازعات التي تطرح بين التنظيم اللسني والتنظيم

الوزني الإيقاعي[14]، ولا يفوته في هذا الإطار أن يصرّح بتميز الانزياح عما عداه بمظهره المزدوج (على المستويين الركني والاختياري).. من خلال خروجه عن المعيارية، وهذا لا يعني على الإطلاق وجود نوع من التكلف أو الصنعة يسم لغة الشعر أو يطبعها بطابعه، إذ إن قياس الانزياح في علاقته بالبساطة، حسب جان مولينو دائماً، يتم انطلاقاً من معيار الكلام الذي يتصف بالحيادية، أو على الأصح عن طريق النمط الحيادي للتعبير، وهو بذلك ينظر إلى الانزياح من زاوية البلاغة الغربية في علاقته بالبيان Elocution واضعاً نصب عينيه وقتئذ الخواص الكلية للخطاب، وارتباط ظواهره بعضها ببعض عبر علاقات وترابطات متواشجة ومتبادلة[15]، وهذا ما يتفق بشكل أو بآخر مع التصور الشمولي للاستعارة الواسعة الأرجاء والظلال لدى جان كوهن Jean Cohen، إذ كل انزياح تحققه اللغة الشعرية مهما كان شكله أو مستواه وكيفما كانت صورته هو في حد ذاته تجلٍّ ما للاستعارة، «إذ كل الصور، وفي أي مستوى تتحقق وتتم الاستعارة، إن المنافرة والقافية هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانزم تتشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية»[16]، وغير بعيد عن التصور الشكلاني الروسي للانزياح والشعرية عامة (وهو ما ترهص به كتابات فردناند دوسوسير F. De Saussure بصدد النسق أو فيما عُرف لاحقاً بمصطلح البنية ككل)، يرى الباحث كمال أبو ديب أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية... للشعرية ومؤثر على وجودها»[17]، قد يبدو هذا الكلام عن الشعرية وارتباطها بمفهومي العلائقية والكلية بعيداً إلى حد ما عن مبدأ الانزياح إلا أنه سرعان ما يثبت العكس تماماً بالرجوع المدقق إلى

الباحث ميكاييل ريفاتير Michael Riffaterre الذي لا يخرج بدوره في إطار محاولته تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، وإن بدا إيماؤه بغير ذلك؛ فهو إذ يدقق ملياً النظر في مفهومه يرى «بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»[18]، وهو ما يبرر حرصه على تدارك بعض الهفوات ومكامن القصور التي اعترت مدارسة مفهوم الانزياح باعتباره مقياساً عملياً، بعضها يتعلق بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير (أو ما يصطلح عليه بالمعيار أو القاعدة)، وبعضها الآخر له علاقة بنسبية استثمار هذا المفهوم، وعدم تمكينه الدارس من الوصول إلى مقياس موضوعي صحيح، لهذه الأسباب جميعها يقترح م. ريفاتير M. Riffaterre «تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطاً بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده»[19]، بهذا ينفرد هذا الباحث عن غيره من حيث تماسك تصوره للموضوع، إذ إن الانزياح لديه لا يمكن تحققه فعلياً إلا داخل سياق ما، مادام الإقرار بصعوبة تحديد النمط - اللغة العادية وتعريفها واجباً كما أن «تعريف الأسلوب الأدبي إنطلاقاً من النمط اللسني هو الآخر يثير مصاعب تطبيقية عندما يتعلق الأمر بالقيام بتحليل الأسلوب»[20]، لهذا يبقى السياق وحده الكفيل بلعب دور أساس في تثمين بعض العناصر وإهمال أخرى لاعتباره نموذجاً لسنياً مقطوعاً عبر عنصر متوقع Imprévisible الأمر الذي ينتج عنه إحساس بالتضاد داخل السياق، وهذا ما يفسر بدوره أن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد القائم لا تختزل أو ينظر إليها على الأصح كعنصر تفكيكي، بل فيما ينشأ من علاقات لاحمة بين العنصرين المتصادمين (أو المصطدمين)؛ إذ ليست هناك قيمة أسلوبية في اشتراكهما وتفاعلهما معاً في نص ما»[21].

أما الناقدة يمنى العيد فتعرّف الانزياح بكونه «يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات. مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد كأنماط غير مباشرة. هذه أنماط تستعين بأدوات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل... إلخ وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة»، ولا ينسي هذا التعريف الناقدة من أن تؤكد على وجود جذور لمفهوم الانزياح في تراثنا الأدبي والبلاغي العربي، وهو ما عبر عنه قديماً بـ (توليد المعاني)، وإن كانت تضيف، في هذا الصدد، بإلحاح وحرارة بالغين من مرجعية نظرية باختينية (= نسبة إلى ميخائيل باختين Michael Bakhtine) أن الانزياح ليس مجرد تنويع على المعنى، بل «... يطال رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنه يخص نظرية الشعر... من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم، أو رؤية ما له، أي بوعي ما ينهض في هذا الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات الكون المنزاح»[22].

هكذا يحاور الانزياح داخل النص الشعري ويشمل علاماته مثلما يشتغل خارجه، إذ لا يتحقق بالاستعارة أو أية صياغة (صورة) مجازية أخرى فقط، بل يتجاوز ذلك إلى مستوى الوعي والإيديولوجيا مادامت اللغة حقلاً أو كون العلامات بما هي فضاء إيديولوجي منزاح، والصياغات المجازية تُمارس في هذا الكون؛ إنها بمثابة تقنيات لصياغة رؤية ما، أو بعبارة أكثر عمقاً وتركيزاً «الشعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تقال شعرياً»[23].

هكذا، يبقى الاختلاف أساس مفهوم الانزياح وجوهره الرئيس ، وهو موضوع البحث الذي حاولت تعميق حدوده جماعة «مو» Groupe "Mu" في كتابها «البلاغة العامة» Larethorique générale لكن هذه المرة من وجهة نظر أساسية بحتة، إذ رأت أن هناك جملة من التقديرات الطريفة، أهمها «أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم على الباث والمتقبل، ولكنه

اصطلاح لا يطّرد، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الأولى، فهو تواضع جديد، لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين»[24].

من هنا يخلص عبدالسلام المسدي إلى أن الانزياح ، كواقع لغوي عرضي ينزاح عن أصله الأول، مادامت الظاهرة اللغوية ككل مصب جدولين، أو هي على الأصح نقطة تقاطع محورين: أولهما الجدول النفعي وهو الجدول الخادم، وثانيهما هو الجدول المخدوم إذ محوره الجدول الطارئ، «وهذان المظهران كلاهما واقع لغوي وأولهما متنازل Descendant، ويمثل «قضية thèse» الموجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق، والثاني متعال ascendant، ويمثل «نقيضة» Antithèse ذلك الموجود، فإن سلمنا بهذه المصادرة (الفرضية) تسنّى لنا أن نقرر ما يميز الخطاب الأدبي هو كونه تأليفياً Synthèse لجدولي القضايا والنقائض في الظاهرة اللغوية»[25].

الانزياح: بعض صوره وأشكاله

يناقش الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino، في كتابه «مدخل إلى تحليل الشعر» Introduction à l'analyse de la poésie قضايا الانزياح هذه انطلاقاً من رصده لمستويي: الاستبدال والتركيب داخل اللغة المنزاحة (الشعرية)،... ويقدم في هذا الصدد مثالين للدراسة والتحليل؛ أولهما يتعلق بوصف القمر على سبيل المجاز (نجم الليالي L'astre de nuit)، أما الثاني فيرتبط بعبارة رجل غاضب مستفهم على النحو التالي: (لا، لكن، ماذا تعتقد؟ Non, mais, Qu'est - ce - que tu crois?) حيث يتم تضعيف الاستفهامات المتتابعة ضمن الكلام المستفهَم به، مما يحدث مجموعة من التغييرات على مستوى التركيب، بعدها يخلص الباحث إلى التمييز بين مستويين من الانزياح: أولهما الانزياح

البلاغي ويتضمن أنواعاً شتى من الحذف Les éffacements تتوزع بدورها إلى قسمين: يصطلح على تسمية القسم الأول منها بصور البناء عن طريق التضمين، وأخرى تتم عن طريق الاستبدال.

أما المستوى الثاني من الانزياح فيسمه الباحث بالانزياح الإنشائي، ويتضمن هو الآخر بدوره صوراً شتّى، وهو ما يعرف بـ (الجوازات الشعرية)، يحددها كالتالي :

أ - إضافة عنصر جديد إلى التركيب (adjectio).

ب - حذف عنصر من التركيب (detractio).

ج - قلب نظام العناصر داخل التركيب (transmutatio).

د - التأليف بين جزئين، الأول والثاني (أي الإضافة والحذف) (Immutatio)[26].

من هنا تبدو الإشارة واجبة إلى أن هذا الانزياح الإنشائي يثير مشاكل عدة عند التحليل؛ ذلك أن معرفة نظام الكلمات (التركيب) بمراعاة الحرية المحددة، بل وحتى اللانهائية عند استعمال النظام أحياناً، كل ذلك يبقى في معظم الحالات أمراً نسبياً، ففي اللغة العربية مثلاً بإمكاننا أن نميز بين جملة فعلية وأخرى اسمية، إلا أن هذين النوعين المحددين من الجمل إذْ يوهمنا في البداية بمحدوديته سرعان ما يطرح تشعّبات أو تفرعات شتى يلمسها الناظر المتأمل في تركيب القول (خاصة الشعري منه)، نوضح بعضاً من ذلك فيما يلي:

أ - الجملة الفعلية: فعل + فاعل + مفعول/ فعل + فاعل

● + متعلق < جار + مجرور / مضاف إليه > / فعل + فاعل + فضلة

ب - الجملة الاسمية: مبتدأ + خبر / صفة + موصوف

ما ينبغي ملاحظته هنا أن الجملة في اللغة العربية تتبنى نظاماً مغايراً (بشكل أو بآخر) عن نظيرتها في اللغة الفرنسية (ناهيك عن باقي اللغات الأخرى ومن بينها الإنجليزية مثلاً) وهذا ما يسلمنا بدوره إلى الحديث عن أنواع القلب التعبيرية في اللغة الشعرية،... والتي يحددها جان مولينو Jean Molino (من خلال دراسته لنظام/ تركيب الجملة في اللغة الفرنسية بالطبع)، في مستويين:

أ - قلب النظام العادي لكلمتين متتابعتين (فجأة وبشكل مباغت)، حيث إن اللاحق يسبق ما يلحق عليه أي السابق على غير المعتاد، وهذا ما يصطلح عليه في البلاغة الغربية بـ anastrophe.

ب - الفصل بين كلمتين موحدتين (من الوجهة التركيبية)، وذلك عبر إدراج كلمة أو مجموع كلمات لا تنتمي إلى الموقع الذي وضعت فيه، (وهذا ما يقترب بشكل كبير مع جملة الاعتراض في النحو العربي)، وهذا ما يعرف في البلاغة الغربية باسم Hyperpate[27].

نسجل في هذا الصدد أهمية العمق والرصانة التي عالج بهما الباحث جان مولينو مفهوم الانزياح من حيث متابعته لأنواع القلب Les inversions التي تسم التركيب أو نظام اللغة الشعرية (في الفرنسية أساساً)، من منظور البلاغة الغربية والأسلوبية المعاصرة على وجه العموم (القلب، العكس، التبديل)، ذلك لأنه تم اعتبارها العلامة الجوهرية، في نظره، التي تميز الشعر عن غيره من اللغات الأخرى، وهنا يبدو الاحتراس والحذر لازمين عند الرغبة في تطبيق هذه المفاهيم والإشارات النظرية على نظام اللغة الشعرية وتركيبها في العربية، لأن هناك ثمة خصوصيات وفروقاً يلزم أخذها بعين الاعتبار عند الانتقال من اللغة الفرنسية إلى غيرها من اللغات الأخرى إذ تختلف صور هذا النوع من (الإجازات

الشعرية) وطرائق توظيفها، وبالتالي دلالاتها من لغة إلى لغة أخرى، فضلاً عن السياق الواردة فيه، وإن كانت البلاغة العربية أثرى وأغنى من نظيرتها الغربية في هذا المجال.

أما جان كوهن Jean Cohen في كتابه المشار إليه من قبل «بنية اللغة الشعرية» Structure du langage poétique فيجعل من جوهر نظرية الانزياح صلب عمله، لهذا فهو يعمل على توسيع مجال اشتغاله، طامحاً من وراء ذلك إلى تجديد البلاغة الغربية القديمة، بل وإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت عندها هذه البلاغة لحظة اقتصارها على التصنيف دون أن تكلف نفسها عناء البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة: القافية، الاستعارة، التقديم والتأخير إلخ...[28]، ويلخص مترجما الكتاب إلى العربية محمد الولي ومحمد العمري في المقدمة المركزة التي خصّا بها هذا العمل (= الكتاب المترجم) أهم مظاهر الانزياح التي تناولها صاحبه، وإذ ننقل هنا فقرة كاملة من هذه المقدمة على الرغم من طولها فمرد ذلك أساساً إلى مدى أهميتها الشديدة... «عموماً تتحدد مظاهر الانزياح لدى كوهن فيما يلي:

«1 - تنعي اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2 - وتعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: احتلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3 - تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب

مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4 - تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ «السماء ميتة».

5 - تحدد اللغة الأشياء وتعرّفها اعتماداً على صفات تفرّق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه، ويتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة فيعرّف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئاً لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6 - تحدد اللغة العادية الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير (أنا) يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن (أنا) في قول الشاعر (أنا المغموم) بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعالية... إلخ[29].

الانزياح: بين الشاعر واللغة الشعرية

إن الثابت هنا هو مفهوم الانزياح وجوداً وكينونة في علاقته المشيمية باللغة الشعرية طبعاً بينما تبقى صوره على النقيض تماماً متنوعة الأشكال، متعددة بل ولانهائية تختلف من لغة إلى أخرى، ومن شاعر إلى شاعر ثانٍ بل ومن نص شعري إبداعي إلى نص آخر للشاعر نفسه، وهكذا من فترة تاريخية إلى أخرى إلخ... ذلك أن اللغة، من أجل أن تصبح مادة الفن عرّيت أولاً من مشابهتها للغة الحياة اليومية»[30]، إذ اللحظة التي يتوقف فيها الأدب (بما الشعر وعلى وجه راقي الخصوصية) عن نفي

الألفة والتماس التغريب لغة ورؤية ورؤيا فذاك إعلان منه عن توقف دورته الدموية، وكما يصرح موكاروفسكي: «إن اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»[31]، مما يثبت مرة أخرى محدودية هذه اللغة وقصورها أيضاً عن الاستجابة لحاجات الإنسان (بما في ذلك الشاعر) المتجددة واللانهائية في إعادة التوازن الذي يفقده هذا اللون، وما «الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً»[32]، بل وكما يصرّح أدونيس: «إن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر، إنها دائماً بشكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد»[33].

الهوامش

1) انظر: أرسطو طاليس: فن الشعر - ترجمة وشرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص/ 53-54 دار الثقافة. بيروت.

- أرسطو طاليس: الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص: 20 - دار القلم - بيروت/ 1975.

2) Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine: Introduction à l'analyse de la poesie,. I: Vers et Figures, p. 91 - 92, 2ém édition, P.U.F, Avril, 1982.

3) Ibid, p. 92.

4) عبدالمنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي - ص: 82 - منشورات عيون المقالات - البيضاء - الطبعة: 1987/2.

5) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب - ترجمة: محيي الدين صبحي - مراجعة: د. حسام الخطيب - ص: 21 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة: 2 (بدون تاريخ).

6) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية - ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري - ص: 113 - دار توبقال للنشر - البيضاء - الطبعة: 1986/2.

7) Molino, Ibid. p: 129.

8) كوهن: م.ن. ص: 6.

9) كوهن: م.ن. ص: 6-7.

10) د. عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب - ص: 99، 100، 101 - الدار العربية للكتاب - الطبعة: 1982/2.

11) كمال أبو ديب: في الشعرية - ص: 17 - مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت - الطبعة: 1987/1.

12) المسدي: م.ن، ص: 163.

13) المسدي: م.ن، ص: 103.

14) Molino, Ibid - P: 97.

15) Molino, Ibid - P: 129 - 130.

16) كوهن: م.ن. ص: 190.

17) أبو ديب: م.ن. ص: 14.

18) المسدي: م.ن. ص: 103.

19) المسدي: م.ن. ص: 104.

20) عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ج: 1 - ص: 33 - منشورات عيون المقالات - البيضاء - الطبعة: 1987/1.

21) راجع: م.ن. ص: 33-34.

22) د. يمنى العيد: في القول الشعري - ص 20 - دار توبقال للنشر - البيضاء - الطبعة: 1987/1.

23) العيد: م.ن. ص: 20.

24) المسدي: م.ن. ص: 105.

25) المسدي: م.ن. ص: 105-106.

26) Molino, Ibid - P : 131.

27) Molino, Ibid - P : 136.

28) كوهن: م.ن. ص: 5.

29) كوهن: م.ن. ص: 7.

30) أبو ديب: م.ن. ص: 127.

31) أبو ديب: م.ن. ص: 74.

32) المسدي: م.ن. ص: 106.

33) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية - ص 31 - دار الآداب - الطبعة: 1985/1.

* * *

البعد الإديولوجي في الرواية العربية

حلام الجيلالي

وجدت السرديات خلال العقود الأخيرة في الساحة العربية اهتماماً متزايداً؛ سواء من حيث تطوّر تقنيات السرد (narration)، وتراكم الإنتاج الروائي والقصصي، أم من حيث الدراسات والقراءات النقدية، وباتت السرديات تحتل حيزاً مهماً في المكتبة العربية والعالمية، وبخاصة مع ظهور نخبة من الروائيين العرب العماليق من أقران حنا مينا، والطيب صالح، ونجيب محفوظ، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي ورجاء عالم وغيرهم، ممّن أثرى الخطاب الروائي العربي بأساليب حديثة وتقنيات متميّزة ومضامين مبتكرة. فإلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يمثلوا السرديات العربية المعاصرة، في قيمها الفنية، وأبعادها الحضارية، عربياً وعالمياً وإنسانياً؟

وضمن هذا الطرح، تأتي دراستنا للبعد الإديولوجي في الرواية العربية، متخذين رواية اللاّز[1] للطاهر وطّار[2] نموذجنا لتحليل هذا التوجّه السردي، على مستوى المعمار الفنّي لبنية الرواية، وصولاً إلى البعد الحضاري والإديولوجي لأطروحة الكاتب. وتندرج رواية اللاّز في إطار الإنجازات السردية الهادفة، وتدخل ضمن الإبداعات العربية ذات التوجّهات الفنية الجديدة للرواية العربية المعاصرة، بما تعتمده من آليات وتقنيات حديثة في النسيج السردي؛ كالتماهي في لعبة الزمن الثلاثي الأبعاد؛ الزمن الوجودي والزمن الروائي والزمن اللساني، وتشاكل الأحداث في الرؤية السردية لنموّ الشخصيات، وما تطرحه من حمولة حضارية وفكرية لمضامين مقصدية الخطاب.

في فضاء الرواية:

تطرح رواية اللاز عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية والأديولوجية، وتتخذ لها موضوع الثورة التحريرية الجزائرية في الخمسينات من القرن العشرين مناطاً لتشكيل الأحداث؛ فتقتطف صوراً من مشاهد الثورة التحريرية في أوج اشتعالها، لترصد أحداثها في معايشة واقعية تنظيماً وتنفيذاً وسرداً للأحداث والعلاقات التي ينتظم تحتها لواء أعضاء جبهة التحرير الوطني لتحقيق هدف سام يتمثل في تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، ويندس خلف ذلك هاجس إديولوجي يعلن عن نفسه ضمن النسيج السردي. ويقوم الصراع الدرامي في الرواية بين ثلاثة أقطاب؛ الاستعمار الفرنسي بآلته العسكرية الذي يطال الشعب الجزائري تشريداً وتعذيباً وقتلاً، ويسعى إلى سلب أراضيه وطمس هويته وانتزاع كرامته وسيادته الوطنية، في مقابل الشعب الجزائري - ممثلاً في وحدات جيش جبهة التحرير الوطني جنودا وفدائيين ومسبلين ومدنيين - الذي عقد العزم على مواصلة الكفاح بكل الوسائل حتى تحرير الوطن واسترجاع سيادته، ويظهر وراء هذا الصراع صراع ضمني يمثله الاتجاه الشيوعي ضدّ مناضلي جبهة التحرير؛ حيث ينصّب لها السارد شخصيات (رفقاء) ذات توجهات ماركسية، على رأسها (اللاز) بطل الرواية و(زيدان) وشقيقه (حمّو) و(بعطوش)، بالإضافة إلى شخصيات شيوعية أجنبية من فرنسا وأسبانيا.

ويجتهد السارد في تسليط الأضواء وتكثيف الأحداث السردية على هذه الشخصيات بدل الجنود الجبهويين (المجاهدين)؛ كما يبرز مبدأ هؤلاء في رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير الوطني.ومن هنا جاءت الرؤية إلى الواقع الاجتماعي إبان الثورة التحريرية، وحتى بعد الاستقلال حين أصبحت الثورة عبارة عن بطاقات لتقاضي منح المعاش، من منطلق

فكري متكئ على الانتساب الأديولوجي، والمؤثرات الأجنبية[3] وهو ما يمنح الرواية بعداً ماركسياً عوض البعد الجزائري المنبثق عن الحضارة العربية الإسلامية، ويجعلها تسلك رؤية جزئية وبعداً محلياً، على خلاف ثلاثية[4] محمد ديب أو ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي مثلا.ويتمّ زمن سرد أحداث الرواية في لحظة استردادية بمكتب المنح على نمط السيرة الذاتية؛ فلم ينل الزمن الحاضر في الرواية سوى بضع صفحات، الفصل الأول في صفحتين والفصل الأخير أو الخاتمة في ثلاث صفحات من مجموع 277 هي صفحات الرواية.

وأكثر ما تركّز الرواية على زمن محاكمة زيدان وجماعته الشيوعية من طرف أعضاء جبهة التحرير؛ أي بين 1954 و1956؛ حيث يقول زيدان عند إلقاء القبض عليه بحجة التآمر على الثورة: (أريد شخصيا أن أحاكم، كعضو من هذه الثورة، وليس كأجنبي عنها، هذه سنتان مرتا...)[5]، علما بأن أحداث الثورة وقعت بين 1954 و1962، في حين صدرت الرواية سنة 1974؛ أي بعد الاستقلال بأكثر من عشرسنوات. ومع ذلك يأتي زمن السرد في الرواية متضمنا لكل الأزمنة؛ الكوني والنفسي والتاريخي، بما في ذلك زمن ظهور الفكرة لدى السارد، وزمن كتابتها، وزمن قراءتها من المتلقي أو الناقد. ولكي يفتّت الكاتب هذه المسافات الزمنية في الطرح المتأخر يستدرك في كلمة يفتتح بها روايته (بدأت بالتفكير فيها سنة 1958 وشرعت في كتابتها في شهر مايو من سنة 1965...)[6]. وينضاف إلى ذلك وجود إشارات إلى أزمنة أخرى تقف بين نهاية الحرب العالمية الثانية وسنوات بداية الاستقلال.

وتجري أحداث الرواية في قرية جزائرية تحيط بها الجبال التي كانت ملاذا للمجاهدين، ومركزاً لتنظيم العمليات العسكرية والهجوم على الثكنات وتهريب المجندين الجزائريين فيها، وتدعيم الفدائيين بالقرية.

وعلى الرغم من أن المكان التاريخي لأحداث الرواية غير محدد بدقة إلا أن الأمكنة التي تتردد في المتن (القرية، الثكنة، السجن، الجبال، ضيعات جان جون، البلدية...) يمكن أن تكون نموذجا لكل القرى الجزائرية ؛ وذلك مادام المكان أي حيّز يشمل الأشياء والشخوص ومساراتها وعلاقاتها الحدثية المتصلة بالزمن.

ويذهب السارد إلى توسيع المكان التاريخي؛ فيربط بين الأحداث المتشابهة والعلاقات التي تتقاطع معها في أماكن متباعدة من الكرة الأرضية، فيذكر (فيتنام، الهند الصينية، ديان بيان فو، فرنسا، أسبانيا، ألمانيا، موسكو،..) وغيرها.

تنطلق الرواية بمشهد الشيخ الربيعي وهو في مكتب صرف منح الشهداء، يسترجع ذكرى ابنه الشهيد (قدّور)، ليفتتح مجال السرد بسماع صوت «اللاز» الهادربالحكمة الشعبية الشائعة (ما يبقى في الوادي غير حجاره)[7] في الزمن المعيش، ثم يطلق العنان لمخيلته عن طريق أسلوب الاسترداد؛ فيظهر «اللاز» تقوده دورية عسكرية في حاضر الزمن الاستردادي. وسرعان ما تعود الأحداث الى الماضي تسترجع أحداث الثورة التحريرية وصراع الحزب الشيوعي الجزائري، عبر ثلاثة وعشرين فصلاً، ويأتي الفصل الأخير ليعود بنا الى حاضر القصّ، عندما يوقظ موظف مكتب المنح الشيخ الربيعي ويسلمه البطاقة ونقود منحة ابنه الشهيد.

وقد استثمر الكاتب وطّار عدداً من التقنيات الحديثة لبناء المعمار الفني للنسيج السردي، لعل من أبرزها تعدد استعمال الضمائر في سرد الأحداث؛ علما بأنّه لا يمكن في أي مستوى سردي الاكتفاء بصيغة ضمير واحد، غائب أو مخاطب أو متكلم، كما أن المسألة ليست في استخدام هذه المستويات، وإنما كيف يمكن توظيف هذه المستويات لتحريك الأحداث

وربط العلاقات بين الشخصيات للبوح عن رؤيا يتوقعها المتلقي؛ فالسارد إمّا أن يتحدث عن نفسه (أنا) في حديث حميمي أو مناجاة، وإما أن يتحدث أو يحادث شريكاً وشاهد عيان (أنت)، أو يخبر عن شخص غائب[8]، وإذا وجدنا ضمير الغيبة في متن أغلب الروايات يكاد يستولي على مسارات السرد؛ فانّ رواية اللاز تكاد تتعادل فيها أنواع أزمنة الرد وضمائرها.

شخصيات الرواية:

استطاع الطاهر وطّار أن يبدع شخصيات متميزة، ويختار نماذج تمتلك قدرا من الفردانية، وتعمل على رسم طريقها وفق مبادئ تنحت من معاناتها في خضم الواقع الاجتماعي الذي عاشه الشعب الجزائري تحت نير المستعمر الفرنسي، وما رافقه من مؤثرات أجنبية انعكست على سلوك هذه الشخصيات.

1 - اللاز بطل الرواية، جاء اختيار لقب (اللاز) موفقاً ومتماشياً مع معاناة هذه الشخصية النامية، نظراً لما يحمله من معان في التراث الشعبي الجزائري؛ فهو لقب دخل اللهجة الجزائرية مع الوافدين الأندلسيين من اللسان الإسباني بمعنى رقم واحد، ليوحي بالشقاوة، ويطلق على الشخص القصير القامة، الكثير المغامرات؛ فيقولون (كل منقوص منحوس)، كما يدل في لعبة الورق على أصغر وأهم ورقة يحتفظ بها اللاعب في الأخير ليربح كلّ الأوراق الباقية (اللاز قاعة)؛ أي غالب، كما لا يمكن لأية ورقة أن تناله، وترتبط هذه الدلالات بالمثل الشعبي الذي يتكرر بكثرة في فصول الرواية، (ما يبقي في الوادي غير حجاره). ومن دلالاته الأخرى (البذيء، الحقير، الشرير...). ويبدو أن الطاهر وطار لم يجد صعوبة في استعارة هذا اللقب وجعله عنواناً لروايته وبطلاً لها،

باعتباره شخصية واقعية للبطل الثوري الجزائري - من المنظور الفرنسي - الذي استحال فيه الضعف إلى قوة؛ فها هو القائد الفرنسي يسقط بعض صفات هذه الشخصية على الشعب الجزائري عامّة، وهو يناجي نفسه: (آه، أيها القذر، إنك لا تمثل شيئاً، إنك لا تمثل غير هذا الشعب القذر، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ ..)(9)، ولا يختلف حكم الربيعي على اللاز حين يضيق بأفعاله المشينة وشروره التي لا تنتهي، وقربه من من جنود الاستعمار والتعامل معهم قبل أن ينخرط في سلك الثورة: (هذا الحقير الذي لا تتذكر حتى أمه من هو أبوه..)(10). ويتعمّد الناص وهو يسترسل في الحكي رسم صورة نامية لهذه الشخصية، مركّزاً على الصفات (حقير، ابن مريانة، شرير، شاذ، خمّار، سارق، مرتاد سجون..).

ومع توالي أحداث الرواية القاصّ يبدأ في إزاحة الصفات المشينة من سجل اللاز ويعوضها بصفات النضال والبطولة، (شجاع، متحدّ، ذكي، جريء، مناضل، ابن زيدان، أحمر،..)؛ إلى أن يصل به إلى درجة البطولة، وكأنه بذلك يحاول أن يصحّح الصورة التي رسمها الشعب الجزائري وقادة جبهة التحرير عن الحزب الشيوعي. واعتقد أن شخصية اللاز لا يمكن أن تكون صورة مجسدة لبذور الشعب الجزائري عامة كما يذهب إلى ذلك الدكتور جودت الركابي (11)، بقدر ما هي صورة مشوّهة عنه.

2 - ثاني أهمّ شخصية تصنع حدث الرواية، المناضل زيدان حامل الفكر الأحمر، وهي شخصية مسطّحة غير نامية، مزودة بأفكار ومبادئ يسارية مسبقة لا تحيد عنها، حيث درس في باريس وسافر إلى موسكو. ويظهر تحدي زيدان وإصراره على رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير، حتى آخر رمق من حياته، بعد المهلة التي منحت لجماعته أثناء محاكمتها

من طرف المجاهدين بقيادة الشيخ السي المسعود[12]. وتصور الرواية هذه المحاكمة في أروع مشهد، أو أبشع جريمة، تكاد تغطي كلّ الأحداث والجرائم التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضدّ الشعب الجزائري، بل تذهب إلى التماس العفو للفرنسيين أنفسهم، مع إظهار جانب القسوة والفظاظة من لدن الشيخ السي المسعود: (ردّ الشيخ على زيدان، وأشار بحركة من رأسه إلى أفراد وحدة حراسته، فانبروا يوثقون الستّة، وسرعان ما حضر الذباح)[13]، ويعمد الناصّ إلى تصوير دقائق هذه العلمية مستخدماً أخشن المفردات (*طرح الفرنسي الأول*.. كان السكين قد حزّ عنقه.. *طرح الفرنسي الثاني... قطع السكين عنقه وتطاير دم غزير هنا وهناك*.. ارتفعت عقيرة القبطان الإسباني...)[14]، ويتوج هذا المشهد بنشيد الاشتراكية الأممية، بدل نشيد الثورة التحريرية: (انهضوا معذبي الأرض... هبوا أيها المحكوم عليكم بالجوع... فالحق يدمدم في فوهات براكينه... إنها حمم النهاية)[15].

3 - ومن الشخصيات الأخرى المهمة في الرواية: حمّو الحمامجي، وبعطوش الحركي اليساريان. ويسحب عليهما الكاتب صفات مشينة على غرار شخصية اللاّز؛ حيث تربط حمّو علاقات غير سوية مع ثلاث أخوات (كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب)[16]، وكلما أنجبت له إحداهن ابناً جميلاً قذف به في نار فرن الحمام. ويبرر السارد فعلته هذه من منطلق الصراع الطبقي؛ حيث يمثل حمّو طبقة الرفاق الفقراء الحمر الكادحين، بينما يعدّ صاحب الحمّام من الطبقة البرجوازية المستغلة لهذه الطبقة جسدياً؛ حيث تسخرها للأعمال الصعبة، وتجحفها حقّها مادياً فلا تنال سوى الأجر الزهيد والإقامة في الأكواخ، وغريزياً حيث تتناوب عليه بنات صاحب الحمام الثلاث.

أما بعطوش فيكون حركياً (مرتزقاً)، يرتكب مجازر ضد أبناء

وطنه، ثم يفرّ من الثكنة ليلتحق بجيش التحرير. ولم يسلم بعطوش من الصفات المشينة....[17].

وهناك شخصيات أخرى ثانوية ومساعدة مثل الربيعي، قدّور، والشامبيط، ومريانة، والكابران رمضان، والملازم ستيفان، والضابط؛ فيستغلها الناص في سير الأحداث ولا يقدّم عن سلوكها سوى النزر القليل.

ويبدو أن الناصّ مهوس بانتزاع القيم الروحية والأخلاقية والأبعاد الحضارية من شخصيات الرواية، لتسير في خطّ متعارض مع أخلاقيات الشعب الجزائري ومناضلي جبهة التحرير الوطني، فيضفي عليها صفات الدناسة بدل الاحترام، وهو مؤثر أجنبي، له صلة بالتيار الوجودي والأممية الاشتراكية، ربما تبناه السارد في هذا العمل الروائي بالذات؛ إذ نلاحظ أن هذا التوجه يتلاشى نسبياً في بعض أعماله المتأخرة؛ كما هو الشأن في روايته (العشق والموت في الزمن الحراشي)[18]، وغيرها.

تقنيات السّرد والوصف:

عمد الطّاهر وطّار في نسج أحداث متن الرواية إلى طريقتين؛ طريقة السرد الكلاسيكي التي تأتي على لسان الراوي المتحكم في تحريك مسارات الشخصيات وتوجيهها (الراوي يعرف أكثر من الشخصيات)؛ وهي تقنية لم يلتجئ إليها السارد إلا في حالات نادرة. وطريقة السرد الحديثة التي يختفي فيها الراوي ويترك الشخصيات تتحرك وفق حريتها، فترسم مساراتها وتبوح عن مواقفها، أو تبتكر حوارات مع غيرها، إلى أن تصل إلى نهايتها الموضوعية تبعاً لحمولتها الفكرية والنفسية والأديولوجية (الراوي لا يعرف الأعماق الداخلية للشخصيات). وينطبق هذا التوجّه في السرد على أكثر شخصيات هذه الرواية، وبخاصة شخصية

اللاز الذي ظهر كشخص حرّ متمرد، يصنع أحداثه دون تخطيط مسبق من الراوي أو المؤلف؛ وقد ظهرت براعة الناصّ في هذه التقنية واضحة، فبدت شخصية بطل الرواية بعيدة عن كلّ وصاية، في تمثل نوازعها الفردية وطموحاتها الشخصية وعلاقتها بالآخرين، أو كما يقول جورج لوكاتش (الفنان هو الذي يبدع أوضاعا، ووسائل تعبير، يمكن بواسطتها أن يظهر حسيا كيف تشقّ هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض.. وهنا يكمن سر نهوض الشخصية الفردية إلى مستوى النموذجي)[19].

ويلاحظ أنّ السرد يحتل مساحة كبيرة من نسيج الرواية على حساب الوصف، نظراً لما تتميّز به الرواية من سمة استرجاعية، وتكثيف للأحداث، فيتلاحق السرد في جمل فعلية لا تكاد تترك للوصف أو الحوار حيزاً، وتعمل هذه التقنية على تأكيد المواقف والرؤى ومحاولة تبريرها فنياً. ومن هذه الرؤية السردية لا يكاد يلتجئ وطّار إلى تقنية الحوار إلا في مواقف محدودة، حين يتأزم السّرد لتقريب وجهات نظر الشخصيات وعلاقاتهم المتصارعة، وكثيراً ما يطول الحوار نسبياً حين يحتدم الصراع بين شخصيتين أو أكثر؛ كما في محاورة الضابط والقائد والشامبيط عند استنطاق اللاز:

- (لست أدري لماذا يبالغ الضابط في تدليلك حتى في أسوأ الظروف؟ قال الملازم وهو يتأهب للخروج.

- فرد عليه اللاز ساخراً: لاتتدخّل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع بتنفيذ أوامري؛... هل فهمت وإلا شكوتك. أريد أيضا شرائح أو أي شيء من الكوامخ، إنني جائع..)[20]. كما يستعين السارد بالحوار أيضاً في بعض الحالات لإظهار التباين الثقافي والفكري والأديولوجي، واختلاف وجهات النظرالمتناقضة أو المتباينة.

أما الوصف، فلا مناص من أن أهميته في أي نصّ سردي؛ إذ يظلّ تقنية ضرورية لتجسيد المواقف، وتقريب ملامح الشخصيات وتحليل نفسياتها وتشييء الدلالات، في علاقة تواصلية بين الأشياء الطبيعية والنفس البشرية. ويبدو أن وطار في هذه الرواية، حاول أن يوفّق بين السرد والوصف، فيضفي أوصافا على كائنات للطبيعة (السماء صحو، عدا بعض سحابات تتلوى يمنة ويسرة، متخذة أشكالاً مختلفة، مرة تبدو في شكل أسد، ومرة في شكل شيخ معمم يجلس القرفصاء ...)[21]، وسرعان ما تنسحب إلى كائنات بشرية. وقد تأتي هذه الأوصاف في شكل تشبيهات واستعارات، تجسد عملية السرد، وتخدم مواقف السارد وتبرز الرؤيا التي يريد أن يثبتها أو يبثّها في أفق انتظار المتلقي.

ومهما يكن، فإنّ الوصف في رواية اللاز لا يتّخذ مقاطع منفصلة، بل يتداخل مع السرد؛ فالسارد وهو يصف، نراه فجأة يستنجد بالسرد لتطوير الحدث وما يكاد ينتهي من الصورة حتى يزاوج بين السرد والوصف أو يهرع إلى الحوار والمناجاة. وتكاد تنطبق المقولة الشهيرة للناقد الفرنسي نيكولا بوالو (nicolas boileau)، (إننا نطنب إذا سردنا ونوجز إذا وصفنا) على تقنيات السرد في رواية اللاز.

المؤثرات الأجنبية:

يبدو الانسياق وراء المؤثرات الأجنبية وتوظيفها واضحاً في رواية اللاز؛ فهي رواية تعمل على أدلجة الفن أو تبريرالأديولوجية فنياً؛ فتأخذ أحداث الثورة التحريرية مسرحاً لتجسيد البعد الأديولوجي الذي يمزج بين المذهب الوجودي والتيار الشيوعي الذي تمثّله الأممية الاشتراكية في أوج اشتداد الحرب الباردة زمن كتابة الرواية؛ ومن أهمّ ما يؤكّد هذه الظاهرة في البعد الفكري للرواية:

أ - الرؤية الاجتماعية للواقع والأحداث في ظلّ مؤثرات الأديولوجية الشيوعية، وتيار الأممية الاشتراكية، باعتبارها الملاذ الوحيد لحلّ المشاكل الا جتماعية والسياسية، والمبدأ الذي لا يمكن التخلي عنه، ويتجلى هذا التوجه في الكلمة الأخيرة التي تفوه بها المناضل زيدان أثناء محاكمته (لا نستطيع التخلي عنها، وبالتالي عن عقيدتنا..)(22).

ب - التأثر بمذهب فرانسوا موريكاك الكاتب الفرنسي، في روايته (تبريز دي كيرو)، وهي مثال للصراع الأديولوجي والطبقي في فرنسا آنذاك.

ج - انتماء معظم شخصيات الرواية الجزائريين إلى الحزب الشيوعي الجزائري: (زيدان، حمّو، بعطوش، اللاز..)، بالإضافة إلى انتماء أربعة من الأجانب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، و(سانترز) إلى الحزب الشيوعي الأسباني، و(سوزان) رفقة زيدان في باريس ثم موسكو.

كما يتجسّد هذا التوجه في بدايات التشكل الأديولوجي لنموّ شخصية بطل الروية اللاز، من خلال أفكار زيدان، حين يظهر كراهيته للأغنياء حيث يناجي نفسه متسائلا عن أبيه زيدان (ترى لماذا هو أحمر؟ ألأنّه يشتغل بالسياسة ويحقد على الأغنياء؟، إذاً فأنا بدوري أحمر.....)(23).

د - الاحتفاء بالصراع الدرامي الأديولوجي في أحداث الرواية أكثر من الاحتفاء بالصراع الثوري بين المجاهدين وجيش المستعمر الفرنسي؛ إذ تكتسي الرواية مسحة حزينة، وتحاول أن تصوّر مأساة إنسانية كبرى، ومعاناة نفسية، فيما يصيب أبطالها، خلال المحاكمة التي تقيمها جبهة التحرير ضدّ المناضل زيدان وجماعته؛ بحيث تكاد

تغطي هذه المحاكمة كلّ المآسي التي عانها الشعب الجزائري من المستعمر.

استثمار التراث:

تزخر رواية اللاز بجملة من المأثورات والتعابير الجاهزة والأمثال التي تحفل بها الذاكرة الشعبية، فتربط النسيج الروائي بالبيئة الاجتماعية الجزائرية، وتتيح للمخيال ثراء في تعدد القراءات والتأويلات؛ (ما يبقى في الوادي غير حجارة - كي تجي تجيبها شعرة، وكي تروح تقطّع السلاسل - سل مجرّب ولا تسل طبيب - لا أمان في دار الأمان...)[24]، ومن ذلك استثمار بعض الأغاني الأجنبية من التراث الفرنسي، مثل دندنة الملازم أمام اللاز (دن، دن ، فرنسا أجمل من إيزيس.. دن، دن الحرب أقذر من التيفيس..)[25]، بالإضافة إلى بعض المأثورات الأجنبية مثل نشيد الأممية الاشتراكية، الذي يردده المناضل زيدان وجماعته، بدل النشيد الوطني «قسما». وبقدر ما لتوظيف هذه المأثورات من دلالة على مراس أدبي، واطلاع عالمي، تظل أصدق الشواهد وألصقها بالواقع الاجتماعي والإناسي لمسرح أحداث الرواية.

قيمة الرواية فنياً وأدبياً:

لا يمكن لأدب أية أمة من الأمم أن يكون راقياً، ما لم يجسد قيمها الحضارية الأصيلة، ويرسم سلوك شخصياتها الإنسانية، في فردانيتها المتحررة، وعلاقاتها المتبادلة، وصراعها المتميز. ولا شك في أن أيّ سارد، إنما هو مؤلّف ضمني، لا يمكن بحال فصله عن نصّه إلا في حدود ضيقة؛ فمهما حاول الاختفاء، أو بدا مختلفاً في رؤاه واتجاهاته عن شخصيات العمل السردي، فإنه لا مناص له من البوح لها أو عنها[26].

وقد ظهرت رواية اللاز قوية البناء، متينة التركيب، مشبعة بالأفكار الفلسفية والأديولوجية، زاخرة بالأساليب والتقنيات الحديثة. فنجد الكاتب الطاهر وطار ينتقل في سرد الأحداث من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر دون التقيد بالتراتبية التسلسلية الكلاسيكية، بل تتداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة، بما في ذلك أحياز المتن الكتابي المتصلة بالزمن(27)، والتحركات الحرة للشخوص، في توافق وانسجام يحفظان البناء المعماري للرواية من التناقض والاضطراب. كما عجّت الرواية بعدّة أساليب مستحدثة؛ يأتي في مقدمتها تيار الوعي؛ حتى لكأن الرواية كلّها بنيت على هذه التقنية؛ فلا يمثل الزمن الحاضر سوى بضع صفحات، ومنها أسلوب الحوار والمناجاة، وبخاصة حلم اليقظة.

وقد حقق الكاتب في هذه الرواية تمايزاً ملحوظاً؛ فوجدناه يسير عكس قاعدة التطور المستمر، الذي اعتدنا عليه لدى بعض الكتاب الآخرين؛ حيث إن تجربته الأولى في اللاز، تظهر درجة عالية من النضج الفكري والفني، يتجاوز ما سخّره من فنيات وأساليب في رواياته اللاحقة. إذ على الرغم من عدم تجاوز الكاتب للبنيوية التكوينية والوصول إلى ما بعد الماركسية في تقنيات السرد، إلا أنّ العلاقة تظهر وثيقة بين اللغة وعناصر القصّ؛ بحيث تصبح اللغة وما تزخر به المواقف من تشاكل أداة طيعة في قلم الكاتب، كما يبدو الموروث الشعبي الموظف وما يتضمّنه من حمولات ثقافية قابلاً للتفسير والتأويل سيميائياً. أمّا الشخصيات فرسمت بمثابة وحدات بنوية تتشظى عنها قضايا السرد.

وعلى ما تميزت به رواية اللاز من تقنيات حديثة وأساليب فنية راقية في تشكيل المتن السردي - مما يلحق صاحبها بقائمة نخبة الأقلام، من كتاب الرواية العربية المعاصرة - تبقى أقرب إلى السيرة الذاتية، والاسترجاع التاريخي، والبيان الحزبي، منها إلى الرواية الفنية التي تجسد

البعد الإنساني في مقوماته الحضارية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وترسم آلام البشر وآمالهم المشتركة في خضم الواقع وأطياف الصراع.

ومن هنا جاء المسار الفكري للكاتب منبثقاً عن بعد أديولوجي حزبي ضيق، يستظل بظلال المؤثرات الفكرية والتاريخية الأجنبية، فكانت رؤيته الاجتماعية لمأساة الشعب الجزائري، ومعاناته من وطأة الاستعمار الفرنسي، تشريداً وسجناً وتعذيباً وقتلاً، وما يطاله من استدمار في هويته الإسلامية، وقوميته العربية، وقيمه الحضارية ذات البعد العالمي والإنساني، تتلخص في التوجه الشيوعي والصراع الطبقى والتبشير بانتصار الأممية الاشتراكية.

ويبدو لي أن هذا التوجّه قد قلّص من إمكانات الكاتب الفنية، وحدّ من رؤيته الإنسانية؛ فلم يكد يتجاوز الحلقة الأديولوجية، في خضم الثورة التحريرية، لينأى عن دخول فضاء البعد الجزائري العربي الإسلامي، من منظوره العالمي والإنساني.

الهوامش والمراجع

1) اللاّز، رواية للطّاهر وطّار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، الطبعة الثالثة 1981.

2) الطاهر وطّار، كاتب جزائري معاصر، له كثير من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحيات من أهمها: الطعنات 1971 مجموعة قصصية، اللاّز 1974 رواية، الزلزال 1974 رواية، الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1974 مجموعة قصصية، الحوّات والقصر 1975 رواية، رمانة 1981قصة ، العشق والموت في الزمن الحراشي 1982، عرس بغل 1982 قصة، دخان من قلبي 1982 قصة، مسرحيتان هما الهارب وعلى الضفة الأخرى 1974، وهو يترأس حالياً جمعية الجاحظية الأدبية، وتصدر عنها مجلة التبيين.

3) انظر: الأخضر الزاوي، قراءة في رواية اللاز، مجلة التبيين/ جمعية الجاحظية، الجزائر، العددان 13/12، 1998 ص 28.

4) محمد ديب، كاتب وروائي جزائري، يكتب باللغة الفرنسية من رواياته الدار الكبيرة.

5) اللاز ص 225.

6) مقدمة رواية اللاز ص 7.

7) اللاز ص 12.

8) اللاز ص 12.

9) اللاز ص 130.

10) roland bourneuf et real quetter du roman. p u f. paris 1981 p180.

11) الدكتور جودت الركابي ،قصة اللاز للطاهر وطار دراسة تحليلية، مجلة الثقافة/ الجزائر، العدد 1976/22 ص 84.

12) اللاز ص 27.

13) اللاز ص 170.

14) اللاز ص 271.

15) اللاز ص 271.

16) اللاز ص 26.

17) اللاز ص 191.

18) صدرت رواية العشق والموت في الزمن الحراشي سنة 1982.

19) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 27.

20) اللاز ص 91.

21) اللاز ص 61.

22) اللاز ص 270.

23) اللاز ص 97.

24) اللاز ص، ص 10، 32، 33، 34.

25) اللاز ص 98.

26) kayser w et autres. poetique du recit.. seuil. paris 1977. p 60.

27) انظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي، دار توبقال، المغرب، 1993، ص60 وما بعدها.

* * *

محمد تيمور ونشأة القصة القصيرة

عبداللطيف الطاهر الزكري

تضاربت الآراء حول أول منشئ للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، «فقد رأى كل من المستشرق الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكيلمان، والفرنسي هنري بيرس، أن قصة (في القطار) التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر»[1]. إلا أن عبدالعزيز عبدالمجيد يرى رأياً آخر، حيث يذهب إلى أن قصة ميخائيل نعيمة (سنتها الجديدة) هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث[2]. وقد نشرت هذه القصة سنة 1914، أي بثلاث سنوات قبل نشر محمد تيمور قصته المذكورة.

ويذهب إلى هذا الرأي محمد يوسف نجم «ولكنه ذهب إلى قصة (العاقر) التي نشرت عام 1915 هي أول قصة فنية عربية»[3]. وأياً كان الرأي بشأن نشوء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فإن الراجح أن محمد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وذلك بقصصه المتضمنة في مجموعة (ما تراه العيون) المكتوبة سنة 1917، وقد انطبعت قصص هذه المجموعة بسمات الواقعية، فقصص المجموعة إطلالة نقدية على ما يمر في الواقع العام للحياة الاجتماعية المصرية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين المنصرم، وعلى الرغم من مداهمة الموت مبكراً لمحمد تيمور، إذ انقصف عوده «في ريعان شبابه»[4]. «ولم يكد يشع نجمه فيجذب إليه العيون حتى خطفها وهو يهوي أمامها محترقاً كالشهب»[5] فإنه أثبت جدارته الريادية، لقد تمكن محمد تيمور من الاطلاع على الثقافة الفرنسية خاصة وأنه سافر إلى

فرنسا لإكمال دراسته[6]. ومما أثاره قصص جي دي موباسان، إذ تأثر بها تأثراً كبيراً ظاهراً في مختلف قصص مجموعته (ما تراه العيون)[7]، وبالأخص في قصته (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) حيث يدلي بهذا التصريح في مستهلها: «هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير: بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، ممصراً كل شيء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب، واتبع المعرب في ذلك خطة توليستوي في قصصه التي نقلها عن موباسان». وعلى الرغم من أن محمد تيمور أغفل ذكر قصة موباسان التي قام بتعريبها، فإن الباحث يهتدي إليها بسهولة. وقصة موباسان التي عربها ومصرها محمد تيمور هي (ضوء القمر) المتضمنة في مجموعة تحمل العنوان ذاته»[9]. «لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره، وواءمت بين الشكل والمضمون فيها، وجعلت من الشيء العادي مادة للأدب. استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة، وانتقت شخصياتها من بسطاء الناس ونبلائهم، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج...»[10]. ومثل هذا يقال عن محمد تيمور الذي كان يحتذي حذو موباسان في قصصه ويقتبس منه ما يساعده على بناء عالمه القصصي. هذا العالم الفسيح الذي يصور فيه حياة الناس في بساطتها وعفويتها. وعن نشوء القصة القصيرة العربية الحديثة يقول الطاهر أحمد مكي: «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة...»[11]، ولقد كان لمحمد تيمور دور كبير في نشوء القصة، وتحفل قصصه الواردة في مجموعة (ما تراه العيون) بالناس البسطاء والنبلاء معاً.

وتحتوي مجموعته هذه على ثماني قصص هي (في القطار)، (عطفة الـ... منزل رقم 22)، (بيت الكرم)، (حفلة طرب)، (صفارة

العـيـد)، (ربي لمن خلقت هذا النعـيم؟!)، (كـان طفـلاً فـصـار شـاباً)، (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). كما تتضمن المجموعة رواية قصيرة غير مكتملة تحت عنوان (الشباب الضائع).

تتنوع العوالم الدلالية في قصص المجموعة، ففي القصة الأولى (في القطار) يعالج محمد تيمور وضعية الفلاح، وقد اختار القاص لهذه المعالجة شخصيات مختلفة الانتماء والمشارب. وأنطق كل واحد بموقفه ليبرز وضعية الفلاح المتردية ويكشف عن المسؤول عن هذا التردي. ويبدو - من الحوارات أن الرأي السائد هو إبقاء الفلاح على جهله وعذابه. لكننا نستنتج من القصة ميلها لإنصاف الفلاحين بعد تعرية وضعيتهم المزرية بسبب تفشي الظلم الاجتماعي. نقرأ من أجواء هذا الموقف لإحدى الشخصيات: «- الفلاح حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم، وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً، وتتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين»[12].

أما القصة الثانية فتحمل عنوان (عطفة الـ... منزل رقم 22) وتدور حول الخيانة الزوجية. يجري حوار بين السارد المشارك في أحداث القصة وبين زميل له في العمل الإداري، حول النساء فيؤكد زميل العمل للسارد أن النساء كلهن خائنات، لكنه يستثني زوجته لوقوعها تحت رقابة أمه. وبالصدفة يغوي السارد امرأة في الشارع فإذا به يكتشفها زوجة صديقه. والسارد وصديقه يعيشان على هواهما. وهذه القصة في عمقها تصوير للرذائل والمباذل الاجتماعيه وهي تعرية واقعية لحياة الموظفين الصغار.

تحمل القصة الثالثة عنوان (بيت الكرم)، وتهتم هذه القصة بكشف تحلل طبقة الأثرياء، وإفلاسهم بسبب ما يسرفون فيه من رذائل الشراب

والغناء. وتفضح القصة شرور الفقراء والأغنياء على السواء. وكيف أن الفقراء يتعلقون بأذيال الأغنياء وكيف يجود هؤلاء بسخاء وافر على من يتعلق بأذيالهم. نقرأ من القصة: «وعاد الجميع للعزف والغناء والرقص، ودار الشراب بالرؤوس، فكنت تسمع في الغرفة النكات والشتائم، إلى أن تملك التعب على القوم نفوسهم، فاستسلموا إليه وسقط بعضهم على الأرض لا حراك به، واستأذن من تبقى له شيء من قوة تحمله إلى بيته، إلى أن خلا المكان إلا من النائمين، وكان البيك ملقى على مقعد، وبجواره الزائر ذو المنظار الأسود، يفتش في جيوبه، ولما انتهى من عملة نادى إدريس البربري ليحمل سيده إلى «الحريم»... »[13].

في القصة الرابعة (حفلة طرب) يهيمن الوصف المنصب على الشخوص، يلتقي السارد بصديق له لم يره منذ سنين، فيدعوه إلى حفلة طرب وغناء. يستجيب السارد للدعوة فوراً، خاصة وأنه يتذكر حرمانه من صالونات الغناء التي تنعّم في أجوائها عندما كان في باريس، وتخلو القصة من المغزى الفكري إلا ما كان من أمر حب الفن والجمال بشكل عام.

تحمل القصة الخامسة للعنوان (صفارة العيد) وهي قصة طفل يتيم محروم من عطف الأبوين ومن كل مباهج الحياة، يوجد وسط أطفال مبتهجين منعّمين بملذات اللعب، يملكون صفارة العيد، تلك الصفارة التي لا يملكها (علي) الطفل اليتيم الفقير. لكنه سيملكها بعد عراك مع أحد الأطفال، ذاك العراك الذي كان مباراة تنافسية، جاء في القصة: « - سأصارعة فإن تفوق علي أعطيته صفارتي، وإن تفوقت علية صفعته أمام الجميع. فصفق الأطفال استحساناً، وقطب (علي) وجهه، وشمر عن ساعده، فكنت ترى عند التحام جسمه بجسم رفيقه صورة غريبة على وجه كل واحد منهما، الأول يدافع عن صفارته، والثاني يدافع عن شرفه،

والفرق بين الصفارة والشرف كبير، وتغلب (علي) على رفيقه وألقى به على الأرض وهو ممسك بتلابيبه، وفرّق بينهما الرفاق، فقام (علي) وهو رافع الرأس وقال:- أين الصفارة؟»[14].

القصة السادسة موباسانية عنوانها (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، يكمن مغزى هذه القصة في انتصار الحب وإزالته لكل المعوقات التي تحول دون تحقيق سعادته، والفضل في ذلك يعود إلى ما تحفل به الطبيعة من نعيم الجمال. فالجمال الظاهر في أشياء الطبيعة يحث على السؤال: (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!) فيكون الجواب: خلق نعيم الطبيعة للمحبين الأوفياء في حبهم ولو كانوا من طبقات اجتماعية متباينة تباين الفقر والغنى، وهذه القصة تمصير لقصة جي دي موباسان (ضوء القمر) السالف ذكرها. وموباسان نفسه يجعل الحب ينتصر في قصته، ولعل هذا روح القصة التي قصدها محمد تيمور من قوله إنه لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. نقرأ من أجواء القصة «خرج البيك من مخبئه وهو ساكن صامت، وسكت هنيهة يفكر، ثم نظر للسماء وللنهر وللأشجار، لهذا الجمال الطبيعي، لهذه الجنة الدنيوية، لذا النعيم الحيوي، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلاً فيما رآه وفيما سمعه (ربي إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك إلا جنة الحب!!) ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته»[15].

(كان طفلا فصار شاباً) هو عنوان القصة السابعة، جاء في خاتمتها «لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته كأم حنون، والآن صار شاباً جميلاً فأحبته مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها. فياللعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة»[16].

تلخص خاتمة القصة عالمها الدلالي، فهذا محجوب الطفل ينال رعاية مربيته كأم رءوم، وها هو ذا يصير شاباً يافعاً يبادل بنت الجيران

حباً بحب، وإذا بالمربية تنغص عليه حبه بمراقبتها الشديدة وبتهديدها له بخبر إيصال حبه إلى أبيه لكنها في سريرتها تعشقه وتغار عليه، وفي النهاية تكشف حبها له....

أما القصة الثامنة والأخيرة في مجموعة (ما تراه العيون) فتحمل عنوان (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). هذه القصة رسالة نصح إلى كل من يتعلق بأوهام الجاه والرتب العالية، ودعوة صريحة إلى عمل الإحسان للحصول على الراحة الروحية.

بهذه القصص الثماني الممهورة كلها بتاريخ (1917)، حاز محمد تيمور على ريادة القصة القصيرة العربية الحديثة. يقول عزيز أباظة في تقديمه لمجموعة (ما تراه العيون): «في هذه الحقبة – أيها القارئ العزيز – بدأ محمد تيمور يكتب، وأخذت أكمام ملكاته تتفتح وتتضح وتزكو. ونستطيع أن نحدد السنوات الخمس التي تقع بين عامي: 1917 و1921 بأنها السنوات التي شهدت أكرم إنتاج محمد تيمور كله من قصص ومسرحيات. فإذا تم لك علم هذا فقد تبينت – في غير كبير جهد – أنه رائد من الرواد في هذا الميدان الضخم، وأنه من السابقين الذين يقع في ذمتنا أن نرعى حقهم، وأن نذكر فضلهم، وأن نغفر زللهم، فهذه المجموعة التي بين يديك – كما ترى – تجمع طائفة من القصص القصيرة. كما تضم قصة طويلة لم تتم فصولها، تركها كاتبنا كلحن ناقص نستبين فيه الحلاوة وإتقان الصنعة. ولئن فاتنا في هذه القصة اكتمال العمل الفني، فلم يفتنا أن المؤلف قد هدانا – عندما حيل بينه وبين متابعة الكتابة – إلى الفكرة التي كان يبني عليها، وإلى الأهداف التي كان يترامى إليها»[17].

الهوامش

1) د. علي نجيب عطوي: تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية. بيروت. منشورات دار الآفاق الجديدة. الطبعة الأولى 1982. صفحة 52. وهو يورد اسم محمود تيمور عوض محمد وهذا خطأ منه.

2) نفسه ص 53.

3) نفسه ص 53.

4) يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص 59.

5) نفسه ص 59.

6) نفسه ص 59.

7) محمد تيمور: ما تراه العيون. القاهرة. الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.

8) نفسه ص 57.

9) جي دي موباسان: ضوء القمر. باريس. المكتبة الجديدة الفرنسية 1999. وترد القصة المذكورة من ص 11 إلى ص 18.

10) نادية كامل: الموباسانية في القصة القصيرة. القاهرة. مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع 1982 ص 190.

11) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة - دراسة ومختارات. القاهرة. دار المعارف ط 2 1978 - ص 186.

12) محمد تيمور: ما تراه العيون. مصدر مذكور ص 9.

13) المصدر نفسه ص 32.

14) نفسه ص 51.

15) نفسه ص 61.

16) نفسه ص 70.

17) المصدر ص

* * *

الاشتغال السردي

ما بعد الحداثي

عبدالله أبو هيف

1 - نظرة عامة في تجربة واسيني الأعرج الروائية:

خاض واسيني الأعرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقاً منذ وكده المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلة في «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» (دمشق 1981م) و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (دمشق 1986م) وفي كتابه قصة أو رواية قصيرة في «وقع الأحذية الخشنة» (بيروت 1981م) و«نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (بيروت 1983م) و«مصرع أحلام مريم الوديعة» (بيروت 1984م). وتبدت طوابع هذا الوكد في الحرص على الحكاية وتأجيجها بالتخييل اندراجاً في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة ومتأس بنبرة تفاؤل الواقعية الاشتراكية وتمذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحائر بين شهوة التطلع إلى أمل التغيير وركام الخيبات العامة والكثيرة.

ولعل سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين تندرج في الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التعدد الحواري ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار و«أدلجتها»، حتى ليتلفع السرد بعد ذلك بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرجاء.

تتمثل «وقائع...» على سبيل المثال خصائص الواقعية الاشتراكية في مسائل عديدة من الدوران في حياة العمال مثالاً لحياة المجتمع، إلى

رؤية الحراك الاجتماعي برمته حركة نضالية، على أن الرواية تطلع أكثر منها واقع بذاته هو نتاج الاندغام بين الصدق الفني والصدق التاريخي. ويظهر ختام الرواية مثل هذا الولع بالإنشاء المشهدي المنغمر بالتبشير العقائدي:

«هو.. هو.. وحق الله هو.. ماذا تنتظر يا عاشور، ارم بنفسك فيه حتى التهلكة.. تذكرت صوته.. قفز في عيني عظيماً، عظيماً.. تدحرجت من ذاكرتي الأغنية الجميلة الحزينة التي حفظتهها من عمي «جلول» أبو اللويحة..

«موت لبحار أبويا

لمواج لهبيلة أبويا..

والبر بعيد.. بعيد

وصياحي طال أبويا..»

«وحق الله هو.. تذكرت كل الأشياء الصغيرة.. اللويحة.. أباها.. الصيادين.. عليلو الحوات.. هو.. هذا هو صوت تكسر الأمواج.. لقد وصلت يا عاشور!!! لقد وصلت!!! لم أدر كيف نهضت؟؟.. فوجئت؟؟ وجدت نفسي صوب البحر.. ألبس الوحل والخرق الممزقة.. نسيت أتعابي.. أصبح ملء فمي، في قمة فرحي..

- البحر.. البحر.. البحر..»(1).

وكشف واسيني الأعرج عن سعيه في الكتابة الروائية في روايته «وقع الأحذية الخشنة»، عندما صاغ المنظور السردي في مداه التقليدي فيما عنوانه «الحكاية»، ثم أتبعه بتداعي التشكيل السردي على لملمة التحفيز (تنامي الفعلية) في مرامي الخطاب الإيديولوجي الصريحة، سواء استفاد من محاولات شعرنة السرد أو محاولات إطلاق العنان لمخيلة جوّابة

في الأفق، فبدأ السرد بمناجاة صور الشخوص الراهنة والضاغطة، كالإعلان عن القصد أو وجهة النظر بإيجاز شديد:

«غرباء كنا، الوطن في القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبين.

كنت الكاتب العاشق، وكنت الطفلة المعشوقة»[2].

وإذا نحا السرد منحى وجدانياً غاضباً من وطأة التفاصيل الواقعة الجارحة، فإن لغة الإنشاء من شأنها أن تعابث القول بفيض اللغة الشارحة أو المتعاطفة مع قابلية مجاوزة الراهن، كما في صفحة ختام السرد:

«ظلت عيناي ملتصقتين بك وبقطع الثلج التي كان يتراشق بها الأطفال، حتى اختفيت وراء البنيات العالية والأشجار.

ولم أستغرب لابتسامتك التي امتدت كنهر، ولم تنطفئ.

فماتزالين حارة مثل الوطن.

وطفلة تعشق الألبسة الوردية وحرارة الشواطئ التي لا ينتهي امتدادها.

هل انتهت الحكاية؟ حكاية ليلى، وكل «ليالي» العالم؟

بكل تأكيد، لا. لا. لا.

فعيوننا ماتزال ملتصقة بنجمة الفجر التي لا تنطفئ، فليلى اخصبت من العقم وقد تنجب شيئاً جميلاً،، يثير الدهشة»[3].

عول الأعرج في تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقانات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص مواز للتاريخ حاضن للرؤية، محمول المنظور السردي، كما في تعدد العتبات السردية وتعمد أشكال كسر الإيهام منها بلوغاً لتغريب يفعل فعله في المتلقي.

وكانت طلائع هذه التقانة الرئيسة التجريبية في روايته «نوار اللوز..»، من فاتحة الرواية التي تكشف عن تعالقها النصي مع «تغريبة

بني هلال»، بل تصرح به، وكأن المتلقي غافل عن مثل هذا التعالق، فدعاه إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال، وعلى الرغم من لجوء الراوي إلى تقانة أخرى مثل إمكانات تيار اللاوعي الثرة، فإن الأعرج ينشد تنظيماً للوعي بالتاريخ، فيمضي بالتغريب إلى منتهاه، مخترقاً المنظور السردي، استحضاراً للقصد منذ فاتحة الرواية:

«من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى نهايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد»[4].

أضاف الأعرج إلى تناص الاستدعاء التاريخي لتغريبة بني هلال تناصاً بالقول يشير إلى الوعي السياسي العربي الجريح عن مأساة السلطة ومظلمة المواطن من قول للمقريزي في كتابه الشهير «إغاثة الأمة في كشف الغمة». ثم ألحف الأعرج كثيراً على طلب قصده ومباشرة خطابه الإيديولوجي داخل خطابه السردي بالراوي الغائب الكلي المعرفة تماهياً مع سطوة الروائي المطلقة، وبوفرة الهوامش الشارحة لكلمات وعبارات، وبدلالات العنوانات، ولاسيما «ناس البراريك» أي قاطني أحياء التنك ممن يطفحون على أطراف المدن، ولا ينعمون بالاستقرار، وبامتلاء ذاكرة الراوي بالشروح سبيلاً لفاعلية التبشير العقائدي التي خفف من وطأتها على الخطاب الفني الدأب على "شعرنة" السرد بتلك اللغة المجازية والاحتمالية، كما في خاتمة السرد:

«تحركت السيارة بصعوبة قبل أن تصل الطريق المزفّت، أو طريق «النصارى» كما يسمونه. طار الوحل على وجه الأطفال والحاضرين، وحين اختبأت بين شجرات اللوز العملاقة وبين أغصانها الكثيفة، ولم يعودوا يسمعون إلا شخير محركها وهي تبتعد، تفرق الناس، وعادت القرية إلى ممارسة طقوسها القديمة، وعاد ناس البراريك إلى مناوشاتهم. ظلت صورة

العمال تملأ عينيه اللتين دخلتهما مسرّة أليفة. تأملهم. فؤوسهم ورفوشهم على ظهورهم. تتراقص بينهم كلمات جميلة لم تدر أين تستقر، وترتفع في أعينهم أغانٍ بدوية تثير الدهشة، حتى غابوا عن نظره نهائياً في المنعرج. ولم يعد يرى إلا الثلوج المتراكمة على القمم، والأمطار التي تحولت إلى خيط يربط السماء بالأرض، ودغدغته السهول الواسعة التي تمتد بدون حدود. وأراضي السبايبي الموضوعة قيد التأميم وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار، وبقايا أغنية لونجا الجميلة التي أخذت تملأ خواء حضوره، وتلوّن هذه الأمطار بألوان قوس قزح الذي ارتسم فجأة على عرض السماء. ابتسم ابتسامة خجولة، ثم غفا على هز السيارة ونقرات الأمطار ووجه لونجا الذي اختلط بوجه الجازية:

«سر جوالي عودي والمخلة

نلحق عليهم في الدخلة....» [5].

على أن استواء التجريب الروائي وتجديد السرد عند الأعرج بلغ ذراه التحديثية في عقد التسعينات من القرن العشرين، علامة تفضي إلى تحديث السرد في «ضمير الغائب» (دمشق 1990م) الذي صار إلى اشتغال سردي يضبط تقاناته ورؤاه على إنجاز ما بعد الحداثة سيادة لخطاب فني يبطن خطابه الإيديولوجي في نسيجه، وقوامه ذلك التشظي السردي الذي يمنح من معين رواية النص بما هو ذات متفجعة منغمسة في الذات العامة المتأزمة بجوهرها وأعراضها من الحرية والديمقراطية إلى آخر قائمة استحقاقات المجتمع المدني، وهذا جلي في رواياته «رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (دمشق 1993م)، و«سيدة المقام» (ألمانيا 1995م)، و«ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري» (ألمانيا 1997م)، و«حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر» (ألمانيا 1999م).

وإذا كان الأعرج أدغم شغله الروائي في الاشتغال السردي ما بعد

الحداثي على أنه طلب لرواية حرة أو ذاتية الانعكاس موضوعية الرؤية أو رواية تحرك نسيجها من خلال نوعها الخاص، أو ما سماه إدوار الخراط (مصر) الكتابة عبر النوعية. «**أي أن هناك سعياً نحو قهر التعددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوعة متكثرة الجوانب**»(6)، **وهو السرد الذي يصوغ نوعه بذاته، ورأى فيه على سبيل التعبير المجازي «مهاجمة المستحيل» بوصف الحداثة سعياً مستمراً نحو المستحيل، و«هي التجاوز المستمر للأشكال»**(7).

ولربما كان الشغل الروائي للأعرج مجاوزة للأشكال الروائية التقليدية لينبثق نوع سردي خاص من تجليات الحداثة هو ألصق بمغامرات ما بعد الحداثة، ولاسيما رواية النص، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات «ما بعد الحداثة» في السرد، أو «ما وراء الرواية»، وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلوسكسوني ليستوعب أمداء «**الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واعٍ مقصود، ومنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع**»(8).

ولو تأملنا نصاً روائياً من هذه المرحلة هو «رمل الماية» لوجدنا أن الأعرج لا يكتفي بسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة، بل يمازجها بسرد الارتجاع حيناً، وبسرد الاستباق على سبيل التشوف أو الاستشراف حيناً آخر، ثم وضع السرد كله في مبنى استعاري يداخل نصه بالموروث السردي الشهرزادي إبرازاً للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلاً لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد، مثلما يداخله بالتاريخ البعيد والقريب، ولاسيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علائقها المتشابكة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربي والإسلامي الملتبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية ومطالع ألفية جديدة. ولعلنا نرى في رواية النص أسئلة المصير وتجاذباتها

بما لا يظهره متن حكائي موصوف ومحدد، فيستعين الروائي بتعالقات سردية مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المثقل بعناء الوجود؛ وكأن رواية النص منافحة رؤيوية للفناء والعدم والفظاعة وكل ما يشين الحياة، ومن هذا المنطلق أرى في «رمل الماية» مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشدي «الإنجليزي من أصل هندي أو باكستاني» «زفرة الموريسكي الأخيرة» (1996م بالإنجليزية) التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجاً من التاريخ الحضاري، ولا شك في نزعة العداء للعرب والإسلام منتشرة في الغرب، وليس آخرهم الروائي البريطاني س. نايبول (نوبل 2001)، فكانت «رمل الماية» باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبتلى بممارسات سياسية موبوءة، ويفصح «الفصل السابع عشر» الأخير من الرواية، وهو أقصر الفصول، ويقع في أقل من صفحتين) عن أسلوبية رواية النص في ميله الملحمي التغريبي (كسر الإيهام)، وضبط التخييل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقي التاريخ والمعرفة وقطيعتهما مع الماضي والشائن واللاإنساني واللاحضاري على مدى مجازي مدهش لتعدد الأصوات ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متأزمة ترى الخلاص ولا تقاربه:

«كان الدق خفيفاً. لكن البرد الخريفي بأترتبه وأوراقه الميتة، كان مزعجاً. عندما فتح الباب، أشرفت بابتسامتها المعتادة التي تحمل دهشة الطفولة. النوم كان مايزال يتدحرج في عينيها. عندما رأتني فتحت يديها بشكل صليبي ثم قالت: تعال!! واسيني. يا واسيني.

ضحكت.. لها ضحكتها، حتى في أصعب اللحظات وأقساها.

- واسيني!! لماذا خرجت اليوم. حالة الحصار أعلنت ابتداءً من هذا الصباح!؟.

- «عندي دعوة من الأمن. أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش يا ماريوشا. لقد طالبوا بحرق رواية «فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ومصادرتها ها هي ذي نسخة موجودة عندي، وضعتها داخل كيس بلاستيكي وأغلقتها بإحكام. خذيها، وارميها في البحر واتركيها هناك. ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة.

- «إذاً قرأت كل الشتائم التي كتبت في الصحافة. سبحان الله!! أنت لم ترو إلا الحقيقة».

- يريدون كتاباً للدواوين، والوراقين. في قلبي يا ماريوشا عذابات البشير ونشيده، وجنون سيدي عبدالرحمن المجدوب، وصدقك الذي لا يضاهى.

- ادخل اشرب قهوة.

- لا!! مانقدرش. جبت لك نسخة من دعوة الأمن، احتفظي بها. من يدري؟! ربما رموني في سراديب الحكيم شهريار أو سيد الدنيا».

- ماتخرجش من البيت. سأنتظر عودتك. قلبي يعذبني وصمت العائدين يحزنني. البشير والمجدوب، نجوم المدن المسروقة».

- سأمر عليك، إذا عدت؟!

عندما أرادت أن تغلق الباب للمرة الأخيرة، سألتني، إذا كنت أريد أن أقول شيئاً. لا يا مريوشا، ليس لي ما أقوله. الظلام هذا الصباح نزل باكراً. اندفنت داخل شوارع العاصمة التي فقدت الكثير من أنوثتها ونورها. كانت مدينتنا وكانت لنا. مدينة تسحب بحراً. وبحر ينام حزيناً عند أقدام المدينة. من كان في ذل كالزمن يتجرأ أن يسأل الله عن الجمال، حين تصير المدينة امرأة، وتصير المرأة شراباً، والشراب إيماناً.

لقد خسرت روحها، وتحولت إلى خراب ملفوف في بياض حليبي معكر بألوان الرصاص الذي يشبه الموت. كانت الشاحنات العسكرية تحتل كل الزوايا المظلمة. من حين لآخر تسمع بعض الصراخات المكتومة، ورشقات متكررة من الرصاص، أو هدير البحر الذي لم يكن يأتي من البحر، ولكنه كان يأتي من منحدرات وأزقة المدينة الشعبية»[9].

ويلاحظ في هذه الأسلوبية إغراقاً في الواقع وتغريبه (ذكر اسم واسيني الأعرج نفسه كاتباً وذكر روايته «فاجعة اللغة السابعة بعد الألف» أي رمل المابة، نفسها..) وإغراقاً في تخييل التاريخ وأطروحاته متماهياً مع اللحظة الحضارية الراهنة (قولها له مستغربة: سبحان الله!! أنت لم ترو إلا الحقيقة..)، وإغراقاً في تعدد الأشكال السردية نشداناً لنسق تنضيد حكائي يستوعب التجربة التاريخية بنقائضها وتشوهاتها ونقاواتها بما يفضي إلى وعي الرواية بذاتها، على أنه وعي بالذات القومية في الوقت نفسه: (ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة).

2 - «ذاكرة الماء» نموذجاً لرواية النص:

عوّل الأعرج كثيراً على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعفة على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيساً «ذاكرة الماء»[10]، وآخر فرعياً «محنة الجنون العاري»، ومدّ عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـ «ذاكرة الألم والشوق، أمي» (ص 5)، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان: «وهل للماء ذاكرة؟»، وعلى الرغم من اندراج مثل هذا التمهيد الشارح فيما يسميه المناطقة الصوريون «المصادرة على المطلوب»، فإن الأعرج في إطار نزعته

التغريبية لكسر الإيهام التي تتخلل النص برمته في أشكال التماهي السيري وسواه، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية: «**هو ذاكرتي أو بعضاً منها**» (ص 7).
- مستوى التجربة العامة: «**ذاكرة جيلي الذي يتعرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون**» (ص 7).
- مستوى الوعي بالتاريخ: «**وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة.... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف**» (ص 8).
- مستوى الصيرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية: «**وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلاً برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة**» (ص 9).

ثم مد الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على أن الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن، وأن الماء سبيل نداوتها وحياتها الباقية:

«**في يوم واحد، من الرابعة صباحاً حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر.**

من رأى منكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منكس الرأس».

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال «ذاكرة» في متن الرواية على أنها مضاء التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة لما سنلحظ ذلك، إذ عد الرواية مدار يوم من ياة مثقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بعدائها للحياة والكرامة الإنسانية، تدعي الإسلام، بينما الإسلام منها براء، فيدور النص السردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والقسوة والرعب للجزائر، فتنداح صور من الذاكرة تشريحاً للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية ناهيك بالتنديد بالسلطان الاجتماعي السائد الصمت أو المتواطئ أو المخدر أو المستباح، وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية الفعالية وفي مقدمتهم المثقفون المنورون، وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني، ويحمل توقيت الساعة (17 و58 دقيقة) حين تصير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها:

«أستيقظ في ساعة متأخرة جداً من الليل. أزحف نحو الباب والنوافذ، في الظلمة حتى لا أوقف ربما وفاطمة. أتحسس الأقفال. ثم أعود من جديد، أدخل فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئاً فشيئاً أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان. كابوس ليس كالحلم، واضح الوجوه والتفاصيل. أراهن من فوق، من الطابق الخامس، وهم يطعنون رجلاً يشبهني. أنا. مكتّف كالخروف، وهم، سبعة، يتناوبون بمقترحاتهم. أتمنى أن يكون واحداً منهم إنساناً، يرحمني برصاصة. ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضرراً،

بالمنجل، بالسكين، بالسيف، بالفأس، بالشاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حُوّل إلى كتلة تشبه الحرية؟ أقوم مذعوراً. أغسل وجهي، أنتظر الصباح لأخرج نحو موت آخر» (ص ص 335-336).

1-2 – تعدد السردية وتناوبه:

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها، فينخرط المثقف، وهو أستاذ جامعي وروائي، في تواصله مع فعاليته الأسرية (ابنته ربما التي تقيم معه، وزوجته مريم وابنهما ياسين اللذين يعيشان في باريس إذ تعلّم الزوجة في جامعة فرنسية) والاجتماعية (الأصدقاء والصديقات والأقارب) ومحيط العمل النزيلة فاطمة والطبيبة النفسية إيماش... إلخ). والطلاب الأساتذة، ثم مايلبث أن يتشظى السرد بالهجانة أو بانتقاله إلى رواة آخرين منه إلى مريم أو الآخرين (كما في ص 26-27). وقد استعان الأعرج على التعدد والتناوب بتنوع السرد من ذاتي إلى تاريخي كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وإثارة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه:

«تنتابني مشاهد القيامة. أستحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ. الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكّامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟

أوف. أشعر بأن هذا اليوم استثنائي، وعليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة والقيام بمهامي الاعتيادية. المرور على الجامعة، المطبعة، الحوار مع نادية. قالت وهي تكلمني عبر التلفون.

- لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه. نتفق فقط على الوقت.

ثم حضور التجمع الاحتجاجي. الجنازة. فالعودة إذا كانت الرحلة ميمونة» (ص 45).

أو التلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض من خلال إثارة القضايا الجوهري وملاحقة التفاصيل العرضية الدالة في الوقت نفسه مثل الحديث عن الاختيار بالبقاء في الجزائر، بينما تلحّ زوجته مريم على أهمية البقاء سليماً، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية:

«- يكفي من المديح الخاوي. أكتب حتى لا أموت.. تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماماً لا شيء تغير.. هم يكبرون بسرعة ونحن نشيخ بكل جنوني. توحشْناكم.

- واحنا كذلك.

- يا خويا. يرحم والديك. ألم تقتنع بعد، بأن الموت صار عند بابك؟

- عارف.. مخّي صار مغلقاً.. المؤكد، الحياة هنا أقل تعقيداً ما تتصور. الموت حاضر يومياً، لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.

- يا رجل، عن أي حياة تتحدث؟ لأجل من تنتحر الآن؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة! من أجل الوطن؟ يريدك واقفاً تدافع عنه وليس في قبر.

- أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تملأني.

- أنتَ هو أنتَ.. عندما تصمم لا تستمع إلا لنفسك. ليكن. هل نزولك ضروري في المدينة؟ » (ص 187).

أو التلازم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ ووصف المكان توسيعاً لمدى المنظور السردي مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف:

« ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيّبوا الشمس مبكراً. أقوم على الطاولة الكبيرة. أدور داخل بياض الحجرة. أطل من النافذة صوب البحر. الظلمة ماتزال تلف المكان ولا شيء يوحي بأن انشغالاً ما يملأ زوايا المدينة. شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أتعود على تحمّله بسهولة. أقول في خاطري. لابد أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها، وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموا بالنص والقيامة والخديعة.

لم يبق على الصباح إلا بعض الساعات. زرقة البحر ماتزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي بدأ يضيق فجأة، لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم على سطح البحر » (ص 20).

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفتحاً على عمق التجربة وهولها، ومبتعداً عن مجرد التقريرية والخطاب الإيديولوجي. ويسعف هذا الانفتاح السردي شعرنته بلغة الإيماء حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر عندما يتداخل التأمل مع الوصف مثل:

« هذه الروائح الكريهة لن تنسيني تساؤلاتي. من كان يقول أننا نصل إلى درجة يصير فيها أكثر من ثلاثين مليون جزائري حالات باتولوجية مستعصية؟ سجناء بين موت هيّن أو موت قاس. في أي شيء يمكن أن يفكر فيه الإنسان وهو يعبر فراغات الموت المتداخلة؟ في نفسه التي ترى الموت في كل شيء، في القهوة الصباحية، في السيارة، في الجسر، في المطار، في الطريق، في الإشارات الضوئية، في عيون الناس؟ أم في الآخرين الذين ما يكاد المرء يبتلع بصعوبة افتقاد أحدهم حتى يلحق آخر بالأول وهكذا؟ أم في الاثنين معاً؟ أم في نفسه وفي الآخرين الذين نعيش باستمرار على توقيتهم، لأننا قد نصير في لحظة من اللحظات من

هؤلاء الآخرين الذين ينطفئون واحداً واحداً؟ في الحقيقة أنا لست مع نفسي إلا في لحظة الموت، بعدها أجدني في وضع تثبيت! "ca! Le plus grave c'est vivre dans une fixation qui nous bloque (ص 312).

وتعني الجملة بالفرنسية توكيداً لدلالة التأمل إثر الوصف: «**هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك**».

على أن التنوع السردي الأبرز هو التوسع في استعمال الهجانة تشظية للسرد واستغراقاً في البحث عن صوغه الخاص، فيتلاقى في السرد الحوار بالفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد، فاحتل ذكر التوقيع بالساعة والدقيقة بالفرنسية فواتح الفصول جميعها:

القسم الأول: الوردة والسيف:

1 - الساعة الرابعة و0 دقيقة. (ص 12).

2 - الساعة الرابعة و15 دقيقة. (ص 22).

3 - الساعة الرابعة و30 دقيقة. (ص 35).

4 - الساعة الرابعة و40 دقيقة. (ص 44).

5 - الساعة الرابعة و50 دقيقة. (ص 58).

6) الساعة الخامسة و0 دقيقة. (ص 69).

7 - الساعة الخامسة و15 دقيقة. (ص 80).

8 - الساعة الخامسة و40 دقيقة. (ص 80).

9 - الساعة الخامسة و50 دقيقة. (ص 107).

10 - الساعة السادسة. (ص 119).

11 - الساعة السادسة و10 دقائق. (ص 131).

12 - الساعة السادسة و22 دقيقة. (ص 143).

13 - الساعة السادسة و26 دقيقة. (ص 151).

14 - الساعة السادسة و39 دقيقة. (ص 170).

15 - الساعة السادسة و47 دقيقة. (ص 185).

القسم الثاني: الخطوة والأصوات:

1 - الساعة السابعة و40 دقيقة. (ص 202).

2 - الساعة الثامنة و26 دقيقة. (ص 215).

3 - الساعة التاسعة و12 دقيقة. (ص 232).

4 - الساعة العاشرة و50 دقيقة. (ص 245).

5 - الساعة الحادية عشرة و47 دقيقة. (ص 263).

6 - الساعة الثالثة عشرة و33 دقيقة. (ص 274).

7 - الساعة الرابعة عشرة و11 دقيقة. (ص 288).

8 - الساعة السادسة عشرة و12 دقيقة. (ص 301).

9 - الساعة السابعة عشرة ودقيقتان. (ص 310).

10 - الساعة السابعة عشرة و58 دقيقة. (ص 323).

أما الكتابة بالفرنسية، فلربما كان مفيداً، لو أوردنا ترجمتها ومواقعها، ولعل الأعرج يؤكد هذه الهجانة في استخدام التوقيت بالفرنسية أو التكلم أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة المجتمع، إذ يعاني من تحقق هويته:

الصفحة:	التعبير:
1 - ص 14	اللعنة، يجب أن أنهض.
2 - ص 19	قد يكون القلق.
3 - ص 30	يكفي شخص واحد لتأدية هذا العمل القذر.
4 - ص 36	مرحباً يا أصدقاء.
5 - ص 40	- خذ، إنها شوكولا. - أرأيت؟، ليست مسمومة.
6 - ص 41	ياللروعة، أنا سعيد جداً يا سيدي، شكراً.
7 - ص 60	هم تافهون.
8 - 75	عاجل.
9 - ص 83	البلد الأصلي.
10 - ص 86	الرحيل.
11 - ص 115	اسم «كنيسة الدوار القديمة».
12 - ص 121	اسم «المحطة».
13 - ص 133	المدة. ثم التخطيط لها جيداً.
14 - ص 135	هندسة الوجوه.
15 - ص 137	- المعدمون.
16 - ص 145	أصبحت ربما امرأة شابة، لا تنسى شراء حمالات صدر لها. عمتم مساء، وتصبحون على خير جميعاً.
17 - ص 157	سوف أكون اليوم أفضل دليل لك.

18 - ص 169 دكتاتورية التفاهة.

19 - ص 175 هكذا أفضل.

20 - ص 177 طعم مرير.

21 - ص 178 الرحيل.

22 - ص 181 الأمير الضائع.

23 - ص 191 أتعلم. قد يكون الخوف هو السبب في كل هذا. ريم فتاة رقيقة حساسة.

24 - ص 197 خذ حذرك يا أبي فهم خطرون جداً. اعتن بنفسك قبل كل شيء.

25 - ص 216 - بغباء.

- يتوجب الحفاظ على الأخلاق.

26 - ص 223 إنه طويل، ولكن سريع العطب لا يحتمل، الحياة وحدها قاسية جداً.

27 - ص 224 أتعرف صديقي في هذا البلد. لقد أصبح الجميع مرضى نفسيين.

28 - ص 240 أتعلم يا صديقي نحن جميعاً بحاجة للتفاهم والتواصل لأننا بدأنا نصبح مرضى نفسيين. لقد أعادنا الخوف إلى الحالة الابتدائية.

صحيح، لم نعد نتصرف إلا تبعاً لغرائزنا.

29 - ص 249 لكنني أعتقد بوجود شخص ما، هناك نقص في الخيال لدى الناشرين، لدى المفكرين.

30 - ص 256 إنها سويسرا.

31 - ص 258 - فات الأوان.

- صندوق تجاري.

32 - ص 261 - يرعبني التحول إلى حيوان مطارد.

- حيوان مطارد.

33 - ص 264 - الوطن، الحرية، الصباح، الأمة، مساء الجزائر.

- سلالة الأسياد.

34 - ص 265 - هذا كثير. إنهم يبالغون.

- محليون.

35 - ص 266 - إذاً 2 عصير و2 بيتزا. شكراً.

36 - ص 267 هم القدماء يعودون.

37 - ص 269 يؤكدون لك النجاح.

38 - ص 272 سوف يتم الأمر حسب اعتقادي، بالكاد أقف على رجليّ، هذه الشراب المهلك.

39 - ص 285 الطريق الرابع.

40 - ص 296 هذا طبيعي.

41 - ص 312 هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك.

42 - ص 314 - إنه العجز، وليس شيئاً آخر.

- إنهم غير قادرين، لا يوجد صفات أخرى.

- للأسف لم يتغير شيء.

43 – ص 318 – يمنع الرمي.

44 – ص 342 – هذا ليس صحيحاً، لدي رغبة أنا أيضاً في البقاء للحظة معك.

وتتوزع التعابير أو الكتابة الفرنسية على أسماء أماكن وإشارات أماكن وعلامات تعامل في المؤسسات والإدارة، مثلما ترد في التأمل أو في اليقظة على سبيل النجوى أو الغضب أو الشتيمة، وفي الحوار بين المثقف والآخرين، ذكوراً وإناثاً، من مختلف المستويات الاجتماعية، على أن التخاطب بالفرنسية في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، ولا يوافي هذا التقصي لتعريب هذه التعابير أو الكتابة الفرنسية أنها أصيلة أو رئيسة في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. فقد كانت العربية هي الأعمق والألصق بحاجات الممارسة اللغوية، ويلاحظ وفرة الحوار بالعامية المفصحة غالباً كمثل هذا الحوار الساخن عن تداعيات السلطة والإرهاب:

« تدخلت من حيث لم أكن أريد.

– تتحدث عن حرق بلاد مثل الذي يتحدث عن حطبة يابسة. النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع، وأول ضحاياها، من يوقدها.

– خليها تَخْلاَ. سكوتكم أنتم المثقفون هو الذي أدى بالبلاد إلى الهلاك.

– عن أي مثقفين تتحدث؟

– كلكم بلا تمييز. ماذا قدمت هذه الإدارة للبلاد من خير؟ عندما تعرف أنك معرَّب، تهينك، فتبدو غريباً وكأنك لست من هذا الوطن. من حق هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم. المناصب الكبرى في أيديهم، الوزارات، السفارات، الولايات، الآن الأمور بدأت تنقلب. ثم من وقف في وجه السلطة بصدر عارٍ عندما بدأوا في تحطيم البيوت القصديرية

ورمي الناس في العراء وترحيلهم؟ من أعطى صدره وجسده للتّراكس والموت غير هؤلاء الذين تتنكّرون لهم اليوم؟».

– نستطيع أن نتحدث حتى الصباح في هذا الموضوع.

– أنا يا سيدي غير مستعد لسماع الكلام الخاوي. قُلْ وَاشْ داروا.

– غرقوا هم في صراعات تافهة استهلكت كل طاقتهم.

– ولكنهم صمتوا على جرائم السلطة. عندما كان الحداثيون يمارسون حداثتهم في المكاتب والصالونات، يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيراً. الذين لم يكونوا يملكون لا سقفاً ولا دفئاً، ويموتون بهدوء من جراء الجرب، والتيفوس، والسلّ. كل الأمراض المنقرضة عادت من جديد لتستقر في محيط العاصمة. ما هي الحلول التي أوجدها النظام سوى رمي الناس إلى قرى أجدادهم وهم لا يعرفونها مطلقاً، فالذين عرفوها ماتوا.

– كل هذا يجب أن لا يعمي أبصارنا. هذا النظام المتهالك هو الذي أنجب هذا الشكل المتهالك من التفكير» (ص 63-64).

وثمة وفرة في الرسائل، وفي صفحات طويلة تدعيماً للإفصاح عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع، ويؤيد هذه الدلالة أن الرسائل تبتعد عن العاطفية المجانية أو المكتفية بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة، كمثل الرسالتين من مريم إليه (ص 93-95 وص 176-183) والرسالة منه إليها (ص 219-2319)، ويلاحظ أن رسالتها الثانية تقع في ثماني صفحات ورسالته في ثلاث عشرة صفحة، وقد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله، منذ دلالة العنوان «الذاكرة» إلى التفاصيل الأخرى، كما في المقطع من رسالته:

«بُعدكِ يرميني إلى بُعْد آخر يشبه فراغات الذاكرة. يملأني في

غفلتي هذه، صوت أليس فيتوسي. يأتي من بعيد، يبحث عن حيطان المدينة الضائعة، مملوءاً بالقهر والحنين. لو تعرفين! لقد سرقوا الأشواق، والنور وهاهم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة، ويأكلونها بهدوء وثبات كدود الخشب. أين اختبأت أليس فيتوسي كل هذا الزمن؟ كانت جدتي في ذلك الزمن البعيد كلما حزنت، تحرك الغنّاية بيدها النحيفة، جدتي لم تكن تعرف أن أليس ابنة قسنطينة، لكنها كانت تدرك جيداً أن صوتها يحفر قلبها كلما سمعتها. أين اختبأت أليس كل هذا الزمن. ثلاثين سنة وهي ممنوعة في الإذاعة والتلفزيون. من أعطى الحق لحكامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصوات بلادنا. ألم يكن من الأفضل أن أستمع إلى هذا الأنين قبل ثلاثين سنة. لم يصنعوا لنا ذاكرة، بل قعراً محشواً بالرماد والظلام والخوف. كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخف أن نسمع حنيننا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى، ونتحول نحن إلى باحثين عن توازن ما.

هذه المرة كذلك سأكون وحيداً وأكتشف هذه الأسرار الصغيرة وأدعك وحدك للكتابة والبعد والجروح. وأتنكّر أنا داخل مدينة متنكّرة عن آخرها » (ص 229-230).

أما القصاصات فهي كثيرة جداً، وتشكل تناصاً صريحاً مع دواعي التحفيز مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية (ص 15)، أو خبر التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزه (ص 18)، أو خبر ذبح الشاعر الفرنسي جون سيناك (ص 44) أو خبر اغتيال الطالب كمال أمزال في الحي الجامعي (ص 58)، أو خبر تكذيب وزير الثقافة والاتصال عن توقف بث «الأذان» بعد رمضان (ص 69)، أو خبر اغتيال الشاعر يوسف (ص 131)، وثمة اقتطاعات نصية أخرى، مثل وصف التماثيل والصور وما هو مكتوب شارح لها (ص 107

- ص 117) أو ورقة البرنامج اليومي لالتزاماته ووعوده (ص 203-204) أو نص صديقه يوسف الشعري (ص 209)، أو نص تعاليم البيعة ضمن الجماعات الإرهابية باسم الدين الإسلامي (ص 242-243) أو نص الأغنية الفيروزية (ص 276-277).. إلخ.

2-2 – التماهي السيري:

لا يفارق السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط التنضيد السردي، وكأن ضبط نسق التنضيد السردي، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السيري، وتطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة الأعرج في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقي وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه وإقامته وانتقاله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة تصريحات وآراء كثيرة للأعرج توافي تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي فيما يخص الفجيعة بآل الجزائر التي «كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية»[11]، أو أن تتطابق الممارسة اللغوية في الكتابة وفي الحياة اليومية مع الرؤية الفكرية والنظرية لمشكلة التعدد اللغوي أمام ضرورة المضي في التعريب ومواجهة «الفرنسة» وتحويل الدعوة إلى الأمازيغية تطرفاً ظالماً «يريد أن يكون كياناً مستقلاً» في إطار النزوع الجائر والمرعب المدعوم بقوى خارجية لتقسيم الجزائر، ويختلف هذا كله عن الاعتراف بالخاصية اللغوية والحق بوجود كيانات لغوية[12]، بل أن الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تعاد صياغتها صراحة أو إيماء في مشاركة الأعرج في ندوة «من الذي يقتل؟» الواردة في كتاب نوري الجراح (دمشق) «الفردوس الدامي: 31 يوماً في الجزائر» (بيروت 2000م)، ولا يختلف وصف السجن الاختياري

في منزله مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفاً من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري الناجمة عن إرهاب الجماعات الإسلامية في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضاً، حتى لتعد بعض أحاديث الأعرج في الندوة جزءاً من استرسال النجوى المرعبة لبطل الرواية، مثل قوله:

«المحيط نفسه الذي أنا فيه، الآن، وهو بالغ الجمال كما ترى، لا يبدو طبيعياً، لأنني لم أتمكن من أن أكون، هكذا، في شقة قبالة البحر مباشرة إلا في ظروف غير طبيعية. فعندما لم يعد حقي في الحياة طبيعياً، صار في إمكاني أن أرى البحر من هذا الموقع. ولذلك فأنا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أتمتع بالبحر. هو على بعد خطوتين، لكن الستائر دائماً مسدلة. منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة، اليوم فقط رفعت الستائر. كأن العالم الخارجي هذا ليس لك، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.

ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي، وهو شاطئ بسيط متوحش، والله إنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها. أحياناً أنا لا أخرج من هنا، أجلس لأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي، ليس عالمي، وهذا أحد مصادر السخرية. نحن نسخر والناس (يقصد السلطة) يساعدوننا على ذلك. معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا وفي أي ظروف أنا هنا. أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان، لأتمكن من نيل شيء من المتعة. وهذه المسألة لا يمكن توفرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل، والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج. إذ ذاك تشعر أن هذا البلد يجب أن يُحب. لكن يجب أن تنسى ما هو موجود في الطابق الأرضي، لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك، حتى تكون موجوداً أو حتى

تستحق وجودك. وإذا كنت راغباً في الهروب، عليك أن تنتظر هبوط الليل.

هذا ليس إحساسي وحدي، نحن اثنان في هذا المخيم بسبب الظرف الاستثنائي، مرزاق بقطاش وأنا. وهو مثلي يحب البحر لكنه يملك الشعور نفسه، مع كل هذا الحب للبحر، ثم إنك تشعر بأن هذا البحر ليس لك»[13].

ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمل فيه هذا السرد المتشظي الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات رواية النص، فليس الترجيع السيري في السرد مهماً ما لم يندرج في تشظية السرد مكوناً من مكونات المنظور السردي.

3-2 – النزوع الدرامي:

حوّل الأعرج رواية النص إلى مبنى درامي شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، فهناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة، وهناك وحدة المكان، فالمثقف يتحرك حذراً موشوماً برعبه داخل مدينة الجزائر من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه إلى الجامعة إلى الأماكن التي يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل المطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة وبحرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ريما والأصدقاء.. إلخ.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة، والرواية تتناص في بنيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس (إيرلندة) «عوليس» (1922م) التي تدور في 18 ساعة، بينما تستغرق «ذاكرة الماء» 14ساعة، وتغطي «عوليس» مدينة دبلن بأكملها، وتكاد «ذاكرة الماء» أن تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضاً. ومثلما كانت «عوليس» معنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها الذي تعلم في جامعة الحياة، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقف بالمعنى الأوسع كرنفالاً من «**العلم والأدب واللغة والفلسفة والمسرح والطب والفلك والسينما**»[14]، فإن «ذاكرة الماء» تطواف غير حر لمثقف محاصر ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة، اندغاماً ببحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية التي تتلذذ بالموت اليومي بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر «**الصلاح بالعقل وليس بالسيف**» (ص 64).

ومادامت الجزائر غارقة في الدماء الغزيرة من «سيف» الإرهاب، وكان القسم الأول «الوردة والسيف» استتباباً لذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تنتابها رؤى الفجيعة الكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل: «**ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتمرغ في داخلي، وأقهقه مثلهم في تفخيماتي التي لا معنى لها. فقد قتلت نفسي وأنا حي؟**» (ص 337-336).

يتعزز النزوع الدرامي في «ذاكرة الماء» بمظاهر شديدة الدلالة على

مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعيتها، وكأن الرواهية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر ومصائرها القيمية الحقة في رحلة الموت المنتشر. وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية «البرولوج» في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملاً به حول ما سيكون وكان:

«اسمعي يا لالة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعاً صبياً. خامسك، أبشرك، سيكون صبياً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سَمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً. تصدّقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد.

أي حديد؟؟

قالت أمي.

سكين. رصاصة. سيارة. طائرة.



ضحكت أمي وقتها كثيراً، وعندما كبرت قصت عليّ تفاصيل الضحكة.

- مجنونة العرافة. الرصاص انتهى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنّا وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدنيا. والسكين للجزارين. وأنت هو أنت، جميل كالنوار وطويل كالنخلة.

وهاهو الزمن الميّت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ» (ص 12-13).

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطاردة في فجائعية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القتلة في الصمت وما يشبهه، مما تتفنن الرواية في هجائه،

ويتبدى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صور الجزائر الحضارية، داخل نسيج الرواية كله. كقوله:

« - أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء ينهار. حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا أ، ها كل شيء في هذه الدنيا. وهاهي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ الوطنية؟..

- داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق لأننا نطل، شئنا أم أبينا، نفكّر داخل هذه الدائرة. لكن عندما نبتعد. قليلاً، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.

- ومع ذلك مازلت آمل، حتى لا أموت مختنقاً. آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت وسط هذا التآكل الرخيص» (ص 84-85).

وتترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة:

« - الآن تبدأ طقوس أخرى. طقوس الوصول!

الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ أية جنة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه، وهاجر على متن أول موجة هاربة. لا. لا. لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسسها يومياً، كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر،

لتشقب القلب، وتخرج، من الجهة الأخرى، تحت حلمة الصدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثاً مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم والحيض والنباتات البرية، والعرق الذي ينزف شيئاً فشيئاً من جروح محسوسة وغير مرئية.

- الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفان داخل قبر اسمه البيت» (ص 323).

أما الصور الأبرز فهي صور الانتقاد اللاذع والهجاء المقذع والتهكم المؤسي والدعابية المريرة من مسببي هذه الفجائعية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الإسلامية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

توغل «ذاكرة الماء» في اشتغالها السردي ما بعد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولاسيما سعي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها وهي تتخلق في نوعها الخاص، وتوائم بين مستويات سردية ولغوية متعددة تعبيراً عن فجائعية الذات القومية في الجزائر.

الهوامش والإحالات

1) الأعرج، واسيني: «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» الط 2 - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - 1983م - القسم الثاني - ص 558.

2) الأعرج، واسيني: «وقع الأحذية الخشنة» - دار الحداثة - بيروت 1981م - ص 9.

3) المصدر نفسه - ص 111.

4) الأعرج، واسيني: «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» - دار الحداثة - بيروت 1983م - ص ص 5-6.

5) المصدر نفسه، ص 221-222.

6) الخراط، إدوار: «مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» - منشورات دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ص 29-30.

7) الخراط، إدوار: «الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية» - دار الآداب - بيروت 1993م - ص 21.

8) يذكر محسن حاكم الموسوي (العراق) في كتابه «ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث» (دار الآداب، بيروت 1993م) أحد الكتب في سياق هذا المصطلح، وهو كتاب باتريشياواف: «رواية النص: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها»، لندن 1984م، انظر الصفحات 173-203.

9) الأعرج، واسيني: «رمل المابة - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف». دار كنعان للدراسات والنشر - دمشق - 1993 ص ص 441-422.

10) الأعرج، واسيني: «ذاكرة الماء - محنة الجنون العاري» - منشورات الجمل - كولونيا - ألمانيا 1997م. وسنقتصر في الشواهد التالية برقم الصفحة في آخر الشاهد.

11) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري واسيني الأعرج لـ «المستقبل»: «الجزائر التي كانت تتوافر على إمكانات ثقافية استثنائية كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية» (حاوره في دمشق علي العقباني) في جريدة «المستقبل» (بيروت) - 2001/4/30 - ص 18.

12) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري الدكتور واسيني الأعرج لمجلة «الحوادث»: «لابد من الاعتراف بـ «كيانات لغوية» في الجزائر هي العربية والأمازيغية والفرنسية» (أجراه جهاد فاضل) في مجلة «الحوادث» (بيروت) 2001/8/24م ص 54-55.

13) الجراح، نوري: «الفردوس الدامي 31 - يوماً في الجزائر» - رياض الريس للكتب والنشر - بيروت 2000 ص 184.

14) انظر: جويس، جيمس: «عوليس» (ترجمة د. طه محمود طه) - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة 2، 1994م - ص 5-6.

* * *



الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية

عبدالسلام صحراوي

لا أحد يجادل في كون الأدب العربي من الآداب الإنسانية الكبرى، وهو يمثل تراثاً إنسانياً حافلاً بكل القضايا الإنسانية الصغيرة منها والكبيرة. وقد عرف الأدب العربي على غرار آداب الأمم الأخرى جل الأجناس الأدبية على امتداد تاريخه الطويل.. وأكثر من ذلك فإننا نجد هذا الأدب يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد، أو لا تكاد توجد بوضوح، في غيره من آداب الأمم الأخرى مثل «المقامة» التي يعدها الكثير من الدارسين جنساً أدبياً عربياً بامتياز؛ كان له حضوره القوي والمتميز في تاريخ الأدب العربي..

غير أن الشعر، في تاريخ الأدب العربي، احتل المكانة الأولى، والصدارة. فقد كان الشعر هو الجنس الأدبي الأول الذي عرفه الأدب العربي. ونحن لا نعرف جنساً أدبياً آخر قام قبل الشعر في تاريخ الأدب العربي، وكل الأفكار والآراء التي تذهب إلى افتراض وجود جنس أدبي آخر، وأجناس أدبية أخرى، قبل الشعر، في تاريخ الأدب العربي، هي مجرد افتراض ومحض ادعاء وتخمين لأنها لا تستند على أدلة وبراهين مؤكدة تاريخياً أو علمياً. ثم إن ما يدحض ذلك الافتراض أو التخمين بوجود جنس أدبي قبل جنس الشعر، هو ما كان عليه النثر قبل ظهور الإسلام "حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإسلام، وبفضله، وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال، فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئاً فشيئاً، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق»[1]. هذا الأمر يدلنا بوضوح على أن الشعر، كانت له المكانة الأولى وكانت له الصدارة، كما كانت له السيادة

المطلقة على الأجناس الأدبية العربية لاسيما، وهو أقدمها على الإطلاق من حيث الظهور ومن حيث المكانة. لقد كانت للشعر العربي، منذ العصر الجاهلي «مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية منذ ذلك الزمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم وأطر افها لا يتجاوزها إلا لماماً، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليد العروبة التي رُبُّوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد»[2].

ولقد ورثت الأمة العربية حرص الأجداد على التراث الأدبي الشعري ولم تفقد هذه الأمة حرصها على التراث الشعري في أي عصر من عصورها «فما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التي عاشت فيها الأمة العربية إلا وقد برزت العناية فيه بالشعر الجاهلي بروزاً واضحاً...»[3]. ولايزال الشعر الجاهلي يحظى بالمنزلة العالية في كل البلاد الناطقة بالضاد، وغيرها من البلاد التي تعنى بتاريخ وتراث هذه الأمة. والسبب في ذلك، يعود إلى كون الشعر هو أبرز فنون الأدب العربي، وهو إلى ذلك، أهم مصدر من المصادر التي يستقي منها الدارسون ما يلزمهم في البحث في تاريخ العرب وحضارة هذه الأمة العربية..

إن العناية الفائقة بالشعر عند العرب منذ القديم، جعلته كجنس أدبي يشغل حيزاً كبيراً في الزمن وفي الاهتمام على مر العصور. فكأنه هو وحده الأدب الحق، أما ما عداه فهو شيء لا يكاد يحظى بالعناية، أو هو شيء يصب في روافد الشعر. ولهذا السبب انشغل القدماء كلية بالنظر إلى الشعر والكتابة فيه أو عنه. فوجدنا الكتابات النقدية القديمة – خاصة – تتناول الشعر، أولاً وأخيراً، بالدراسة والنقد والنظر وتعزف، أو تكاد تعزف، عن النظر في المنثور. فكان الاهتمام حول الشعر أساساً، لا من

حول النثر، وقد تجلى ذلك الاهتمام خاصة في كتابات نقدية رائدة تناولت الشعر والشعراء بالدرس والتعريف والنقد والموازنة مثل «الشعر والشعراء»، لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء»، لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر»، لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبي تمام والبحتري»، للحسن بن بشر الآمدي، و«الموشح»، لأبي عبدالله محمد بن عمران المرزباني... إلى غيرها من الكتب الكثيرة التي حفلت بالشعر والشعراء والتي تعد أمهات الكتب والدراسات الأدبية والنقدية. وكلها أولت الشعر والشعراء العناية الفائقة والاهتمام الأول في متونها الشيء الذي زاد من الاهتمام بالشعر، سواء على المستوى الرسمي أو على المستوى الثقافي العام، وهو الأمر نفسه، الذي رسَّخ مكانة الشعر وأعطاه السيادة بلا منازع في العهود القديمة خاصة.

ولا يغيب عنا في هذا الصدد ما صنعه أبو عثمان الجاحظ، خلافاً لغيره.. وهو الذي التفت قليلاً إلى المنثور في تراث العرب، إلى جانب عنايته بالشعر، حيث يعد الجاحظ في تقدير أحد الدارسين، «أول من حاول أن يعنى بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته، بالشعر... في كتاب «البيان والتبيين» خصوصاً، حيث أورد نصوصاً كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور، ومن ذلك أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظِّرين. ولولا ذلك الجهد المبكر في تقديرنا الخاص، لضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنثورة»[4].

ولعل من الأسباب التي مكنت الغلبة للشعر على النثر منذ القديم، كون الأدب العربي قد قام منذ نشأته الأولى على الرواية والحفظ أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين، لاسيما ونحن نعرف أن كتابة القرآن الكريم، كانت «فاتحة عهد التدوين عند العرب...»[5] وأما قبل ذلك -

وخاصة في الجاهلية - فقد كان التدوين "يقتصر على مقتضيات الحياة الاجتماعية الهامة، مثل كتابة الصكوك، والعهود، والمواثيق وما إليها. أما الأعمال الأدبية، فلم تكن تدوّن إلا نادراً، لأن الشعر ازدهر في البادية، وهذه تفشت فيها الأمية، إلا ما ندر، لذا كان اعتمادها الأساسي على الذاكرة، والرواية الشفوية في حفظ الشعر والمأثور الأدبي..[6]. ولا غرابة - في غياب الكتابة والتدوين - أن يحظى الشعر على حساب النثر بالحفظ والرواية والانتشار نظراً لسهولة نقله وحفظه وروايته، ونظراً لطبيعته التي تجعل تداوله سهلاً وحفظه في الذاكرة ميسوراً. وأكثر من هذا، فقد كان لكل شاعر معترف بشاعريته ومكانته الشعرية، راوية يحفظ شعره ويستظهره ويروي عنه، ويروّج شعره في الأسواق والمجالس الأدبية فيتناقلها الناس ويحفظونها عن ظهر قلب بفعل رواجها وتداولها.. فكان «الرواة» من هذه الناحية يقومون بما يمكن أن يسمى بالصحافة الأدبية وأكثر، وهي عملية تقوم بالأساس على الحفظ والذاكرة والإنشاد والترداد والدعاية لمن يروون لهم من الشعراء في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد، وفي غيرها من النوادي والمجالس الأدبية. خصوصاً وأن حفظ الشعر ونقله والدعاية به وله أمر أسهل بكثير من رواية المنثور. ولقد كرست عملية «رواية» الشعر - في غياب الكتابة والتدوين - أدبية الشعر وحده، وجعلت المنثور من كلام العرب، يتراجع إلى الوراء قليلاً.. «ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على البقاء، فبقي معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتماً، ضخم. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة»[7].

وهذا الأمر، يجعلنا نعتقد بأن ما ضاع من المنثور الأدبي قديماً، وقبل عهد التدوين والتأليف، كان شيئاً ضخماً، وإذا ما كان الشعر قد حُفظ معظمه عن طريق الرواية والرواة، فما حُفظ من المنثور إلا القليل.. وضاع أكثره في طي النسيان. ذلك لأن النثر ليس كالشعر من حيث سهولة الحفظ والرواية والانتشار بين العامة والخاصة. أضف إلى ذلك أن الرواة كانوا ينحازون إلى الشعر انحيازاً، كما كان الشعر يحظى لدى الخاصة في المجتمع، وفي المجتمع كله بالتقدير والتبجيل على حساب النثر. فالعرب في العصور القديمة خاصة، كلهم(*)؛ خاصتهم وعامتهم، كانوا منحازين بالفطرة إلى جانب الشعر.. وما النثر عندهم إلا كلام يأتي في مرتبة بعد مرتبة الشعر. فالرواة في هذا الصنيع كانوا يتجهون في الاتجاه الذي يأخذه المجتمع برمته؛ فالسيادة كانت منذ البداية للشعر وما كان للشعر أن يتخلى عن تلك السيادة في مجتمع كان فيه الشعر ديوانه. «الشعر ديوان العرب». كما لم يكن لأمة كان فيها الشعر لسان عزّتها وفخرها وعنوان مجدها أن تعزله أو أن تزيحه عن عرشه لحساب النثر الذي لم يكن ليحظى بالمكانة اللائقة إلا إذا كان متصلاً بمواقف عظيمة ذات أهمية.

ولهذه الأسباب، وغيرها، لم يحفظ لنا الرواة في النثر العربي القديم، إلا الآثار النثرية ذات العلاقة المباشرة بمواقف رائعة لا يجوز، أو لا ينبغي أن تنسى أو أن تهمّش. أو لأنها ارتبطت بشخصيات تاريخية كبيرة، أو مواقف تاريخية ذات شأن عظيم. ومع ذلك فالذي بلغنا من تلك الآثار النثرية القديمة لم يسلم في معظمه من الاختلاف والتباين في الرواية والنقل الشفوي. وهذا الأمر يمكن ملاحظته حتى بالنسبة للأحاديث النبوية الشريفة، التي كان قد تأجل تدوينها إلى مرحلة لاحقة لتدوين القرآن الكريم. إذ تذكر المراجع أن عملية تدوين الحديث الشريف لم تبدأ إلا في القرن الثاني للهجرة. «وكانت هذه العملية في السابق محدودة جداً تقتصر

على بعض الصحابة الذين كتبوا الأحاديث الشريفة بقصد دراستها وحفظها ليس إلا، لأن الرسول صلى الله عليه وسلم نهى عن تدوين أحاديثه خلال حياته خشية اختلاطها بآيات القرآن الكريم.. »[8]. وإذا كان هذا هو شأن الأحاديث الشريفة، فيمكننا أن نتصور ما حدث، أو ما كان يمكن أن يحدث، بالنسبة لرواية الشعر، وما بالنا برواية الآثار الأدبية المنثورة، سواء ما تعلق منها بالخطابة أو الأقوال المأثورة عن العرب القدامى، أو ما تعلق منها بالقصص، الذي يقول عنه شوقي ضيف «وينبغي أن لا نعلق أهمية تاريخية أو أدبية على هذا القصص، فإن الرواة حرّفوا فيه كثيراً قبل أن يأخذ شكله النهائي عند «أبي عبيدة» وغيره من مؤلفي العصر العباسي... »[9]. وهو يسوق مثالاً على ما ذهب إليه، قصة «الزبّاء» ملكة «تدمر» ببادية الشام في القرن الثالث الميلادي، وكيف تعرضت إلى التحريف طويلاً في الرواية كما في الكتب بعد ذلك[10].

كما أن ما يلفت الاهتمام فيما نقله الرواة من الآثار النثرية، فيما عدا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، كان معظمه آثاراً مسجوعة فكأن الرواة في ذلك الصنيع يعاملون تلك الآثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية، أو لعل العلة في ذلك كانت تكمن في كون الآثار المسجوعة التي تقوم على إيقاع السجع كان تيسر وتسهّل تداولها وانتشارها، ومن ثم حفظها مثلما هو الشعر القائم على الإيقاع والموسيقى. ويتجلى ذلك الأمر في الخطابة الجاهلية التي اتسمت بكثير من الصنعة كما هو النص الذي يُعزى إلى قس بن ساعدة الإيادي، أو في سجع الكهان[11].

ومن بين الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي، نجد جنس «المقامة»؛ وهو الجنس النثري الأدبي الذي يعد ابتكاراً عربياً بامتياز. وهو إلى ذلك، الجنس الأدبي الذي رسخ حضوره كجنس أدبي راح يتطاول

على الشعر، ويثبت أدبيته إلى جانبه مع اختلافه من حيث الشكل والمضمون كلية عن الشعر. ويذهب أحد الباحثين إلى القول بشأن «المقامة» إنها «لو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلت تراثاً أدبياً نثرياً ضخماً. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع، في المشرق والمغرب جميعاً، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كُتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقامياً»(12).

ولعل جنس المقامة في الأدب العربي هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي، حافظ على تقاليده الأدبية والفنية على مدى قريب من عشرة قرون من الزمن، كما حافظ على أدبيته وقيمته الفنية منذ «بديع الزمان الهمذاني» إلى المويلحي، وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» وحتى «محمد البشير الإبراهيمي». ونحن إذا نظرنا إلى هذا الجنس الأدبي النثري، فإننا نركز في احتفالنا به وبأهميته لكونه جنساً أدبياً عربياً يمثل أحد أوجه الإبداع الحقيقي في مجال النثر العربي القديم، ويمكن أن نقول أكثر من ذلك. فهو الجنس الأدبي الفني الوحيد في مجال النثر الذي مثل أحد أوجه الإبداع الأدبي المعترف به في مجال النثر بين القدماء على الأقل. وهو وجه راق للإبداع العربي بحق إلى جانب الإبداع الشعري.. ومن هذه الزاوية، فالمقامة تمثل الجنس الأدبي «النثري» المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر.. ذلك أننا لا نجد أجناساً أدبية نثرية في تاريخ الأدب العربي القديم.. لها تقاليدها وأصولها الفنية مثلما كانت عليه وحظيت به «المقامة». وإذا كانت هنالك أجناس أدبية أخرى نثرية قديمة في الأدب العربي فإن المقامة تعد بينها أنضج الأجناس الأدبية النثرية العربية على الإطلاق من حيث أدبيتها وسمة الإبداع فيها وتفوقها الفني. وهذا ما دفع «عبدالمالك مرتاض» إلى القول بعد أن يشير إلى امتداد هذا الجنس الأدبي من «بديع الزمان الهمداني» إلى «حافظ

إبراهيم» و«محمد البشير الإبراهيمي» يقول: «وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل، فكأن الذي يصادي الشعر العربي في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر»(13).

وإذا كان هذا هو شأن «المقامة» في الأدب العربي، فإنه مع ذلك - في رأينا - لم يستطع هذا الجنس الأدبي النثري أن يقلل من شأن الشعر، ولا أن يزحزحه عن عرشه. فقد ظل الشعر يحتل الصدارة وله السيادة بين الأجناس الأدبية في التراث الأدبي العربي، حتى أننا في بعض الأحيان نلجأ إلى الاعتقاد بأن الأمة العربية كانت في عصورها الأولى، وإلى فترة طويلة من تاريخها، أمة متعصبة للشعر على حساب الأجناس الأدبية الأخرى..

ولعل هذا، يجعلنا نتساءل عن شأن القصة في الأدب العربي. هذا الأدب الذي اتهم خطأً بأنه كان في القديم يخلو من القصص. وكانت هذه التهمة تقوم على أن ليس في الأدب العربي القديم القصص والقصائد المطولة مثلما في تاريخ الأدب اليوناني القديم. غير أن المتأمل، والدارس لتاريخ الأدب العربي، يدرك تماماً أن فن القصص قديم فيه، وأكثر من ذلك أن القصص فيه يمثل قوام الأدب العربي المنثور.. ويكفي للدلالة على ذلك أن يعود الباحث أو القارئ إلى أي كتاب من أمهات الكتب الأدبية ليجده جامعاً بين دفتيه من الأقاصيص ومن القصص الطويلة ما يدل على أن الخيال العربي كان له الأثر الكبير والشأن العظيم في وضع ونسج القصص، الدال على رسوخ فن القص في التراث العربي وقدمه. وهو إلى ذلك كان يمثل بعض فنون الأدب العربي في جملته. فكتاب الأغاني «لأبي الفرج الأصفهاني» وكتاب العقد الفريد «لابن عبدربه»، وكتاب الأمالي

«لأبي علي القالي»، تجمع كلها مادة نثرية تقوم، أو تكاد تقوم، على قصص الغرام أو الحماسة وما إليها. فكتاب «الأغاني» فيه من القصص الأدبي البالغ ذروة الفن الشيء الكثير، وإن لم يكن قد وضع على منوال القصة الحديثة من حيث البناء الفني وجمالية الفن القصصي الحديث. ذلك لأن القصة الفنية ذات القواعد الفنية المعروفة حالياً هي فن حديث لم تعرفه الآداب في العالم كله إلا منذ قرنين اثنين أو أكثر بقليل فقط.

ولهذا، نستطيع القول إن «القصص» فن قديم في العربية، وقد تطور في العربية على مر العصور حتى عصرنا الحاضر. وفي هذا الصدد نشير إلى قصة «حي بن يقظان» التي كانت تمثل التفكير الديني الحر في عصر «ابن طفيل»(*) في القرن السادس الهجري[14]. كما تمثل أيضاً في نظر الكثير من الباحثين والمهتمين قصة الفلسفة العربية الإسلامية.

كما يزخر الأدب العربي القديم بالقصص التي تكثر فيه «الخرافة»، وهو ولا شك نوع من القصص يدل دلالة قوية على ما كانت عليه «الخرافة» من قوة ومن شأن في التفكير آنذاك. فقد كانت «الخرافة» تختلط بكل أنواع التفكير بما في ذلك التفكير الديني إلى يومنا هذا. وهذا ليس حكراً على العرب وحدهم بل إن «الخرافة» نجد لها مكاناً وحضوراً قوياً في تفكير الأمم كلها بما في ذلك الأمم المتحضرة والمتقدمة في العصر الحديث. ناهيك عن شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. فالخرافة نوع من التفكير الذي اكتسح جميع عقول الأمم والشعوب في القديم كما في العصر الحديث ولايزال مستمراً. الأمر الذي يؤكد أن الخرافة برغم التقدم الهائل الذي شهدته البشرية لاتزال هنا وهناك وتشكل حيزاً من المعتقدات البشرية السائدة. والخرافة ضمن القصص العربي القديم مثّلت جانباً مهماً لا يقل روعة وخيالاً عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة.

وفي هذا الصدد لا يغيب عنا ذكر كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو الكتاب الذي جمع - العديد من القصص الرائعة في خيالها والباهرة من حيث تركيبها. كما أنه الكتاب الذي «لايزال عند الأمم كلها يعتبر مصدراً من مصادر الأدب القوي، لا يخلو في كثير من أجزائه من الخرافة التي كانت سائدة في العصر أو العصور التي كتب فيها»(15). وهو بالرغم مما فيه. في كثير من الأحيان، من دقة في تصوير الواقع ووصف وتصوير حياة الفرد والأسرة والجماعة تصويراً يقوم على الملاحظة وإبراز جوانب الواقع الذي يعتمد على التصوير المضبوط وقوة الملاحظة الصحيحة، ومع ذلك، «فإن ما يبلغه الخيال فيه من رسم صور الجن وأخبارهم ومن الحديث عما في الهند والسند وغيرهما من آثار لم تعرفها الهند والسند إلا في مخيلة أصحاب هذا الكتاب العربي، يدل على عقلية خاصة كانت تسيغ هذا النوع من التفكير وتعتبره مصدراً للحقيقة»(16) وهذا التوجه في التفكير، وهذا الجانب «الخرافي» لم يكن هو الآخر حكراً على العرب، بل تشترك فيه جميع الأمم والشعوب. وهو لايزال سائداً في بقاع كثيرة من العالم، فالخرافة لم تنسحب بعد - تماماً - من حياة وتفكير الإنسان.

كما لا يغيب عنا أن نشير أيضاً إلى قصص أخرى في التراث العربي القديم وإن كانت دون «ألف ليلة وليلة» من حيث القيمة الأدبية والمتعة الفنية، منها قصة «عنترة بن شداد»، وقصة «الزير سالم»، وقصة «سيف بن ذي يزن»، وقصة «رأس الغُول»، وغيرها من القصص. وهي وإن كانت تعتمد نوعاً ما على بعض وقائع التاريخ - أو أنها تزعم ذلك - إلا انها أقل روعة من ألف ليلة وليلة، ولكنها مع ذلك «تصور الحياة العقلية للعصور التي ظهرت فيها وتدل على ميول أهل تلك العصور ونوع حياتهم».

ومما سبق، يتضح لنا، أن العرب قد عرفوا القصة في أدبهم، كيف لا، و«ألف ليلة وليلة» من نسج الخيال العربي، فكل من يتهم الأدب العربي بخلوه من القصة، إنما يقصد القصة الفنية ذات القواعد المعروفة حديثاً، غير أن القصص كان معروفاً في التراث العربي القديم. إلا أن الأسلاف - العرب لم يعتبروا «ألف ليلة وليلة» أدباً وهم الذين كان يغلبهم التعصب للشعر والقصيدة فحسب. ولذا لم نجد أحداً من النقاد القدامى يذكر كتاب «ألف ليلة وليلة». ويذهب أحد الدارسين إلى القول إن العلة في عدم تعرض النقاد العرب القدامى لكتاب «ألف ليلة وليلة» هي أنهم «لم يحترموا القصة كباب من أبواب الأدب»، وآثروا عليها التراجم والأخبار، أي كل ما له جذور ممتدة في الواقع التاريخي، دون أن يأبهوا كثيراً إلى ما هو رمز للواقع. وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحاً وتركيزاً للحقيقة من النص المجرد. عدا كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوناتها. ولا شك أيضاً أنهم أهملوا «ألف ليلة» لأسلوبها وشعبيتها (أو نقول وإنسانيتها؟). فهي من أدب السوقة لا من أدب الخاصة»[18].

ونحن نقول، إن «ألف ليلة وليلة» وإن لم تحظ باهتمام النقد والنقاد القدامى ولم يتناولوها في مؤلفاتهم وكتبهم التي حظي فيها الشعر خاصة بالعناية والرعاية والدرس والتحليل والتفسير والموازنة، فإنها قد حظيت حديثاً بالدراسة والاهتمام والنقد حتى على المستوى الأكاديمي. وكتاب «ألف ليلة وليلة» بقصصه العديدة والمتنوعة، يمثل مزيجاً غنياً فيه الواقع كما فيه الرمز والإيحاء. وهي قصص تصور حضارة عصر معين، لكنها في الوقت نفسه «تكشف عن النزعات البشرية إطلاقاً. فالكتاب بجملته بحث عن السعادة، والكثير مما فيه من ضرب الحوادث الحلمية تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة»[19].

وهنا نتساءل هل شغل «القصص» في الأدب العربي القديم مكانة خاصة؟. بالطبع لا. وكما قلنا، فإن الأسلاف لم ينظروا إلى «القصص» على أنه باب من أبواب الأدب أو جنس من أجناسه. ولذا ظل الجنس الوحيد بين الأجناس الأدبية صاحب السيادة وصاحب الصدارة والامتياز. ألم تكن هذه الأمة، أمة متعصبة للشعر..؟

ونحب هنا أن نشير إلى أن الشعر العربي قد سُخِّر في جانب كبير منه نحو أغراض ابتعدت عن القضايا الإنسانية النبيلة؛ ذلك أن من أغراضه ما تحول إلى نوع من التزلف والتملق والمحاباة، يدل على ذلك غرض المدح في الشعر العربي. وكان ذلك، بتشجيع من الحكام في غالب الأحيان، وهم الذين كانوا غالباً ما يجزلون العطايا للشعراء، كما أن الشعراء أنفسهم كانوا يتخذون المدح طريقاً للكسب أو للتملق والتزلف. فكانوا بذلك يقومون بنوع من الدعاية الرخيصة لممدوحيهم. وفي أكثر الأحيان يصفونهم بأوصاف ليست فيهم. مما يدل على نوع من التردي والطمع. وليس أدل على ذلك من أن «المتنبي» - وهو الشاعر الكبير - قد مدح «كافور الإخشيدي» مدحاً كاذباً ووصفه بصفات جليلة طمعاً في ولاية أو غيرها، ولما علم بأنه لن ينال غرضه من «كافور» عاد فهجاه هجاء لاذعاً ليس كمثله هجاء.. ألا يدل هذا على انحراف في الشعر العربي نحو أغراض رخيصة هي التملق والهجاء والفخر وغيرها من الأغراض التي لم تكن تخدم القضايا الإنسانية الكبيرة، خصوصاً إذا علمنا أن تلك الأغراض قد شغلت حيزاً كبيراً من الشعر العربي؛ المدح، والهجاء، والمجون، والفخر، وغيرها.. ولولا أغراض صميمية في الشعر العربي كالغزل والحكمة، لكانت أغراضه تكاد تكون أغراضاً ضحلة ليست لها قيمة في عصرنا هذا. وما الذي يبقى بعد ذلك من شعر «المتنبي» لولا شعر الحكمة فيه ومقدرته كشاعر على تطويع اللغة العربية والامتياز في توظيفها شعرياً..؟

وليس هذا تحاملاً على الشعر العربي، بقدر ما هو تنبيه إلى ما فيه؛ وإشارة إلى ما له وما عليه. خصوصاً وأنه الجنس الأدبي الأقوى، وأن الشعراء قد استهلكوا طاقاتهم الشعرية ومقدرتهم الإبداعية في أغراض هي اليوم لا تمثل موضوعات ذات قيمة وميزان. وحين نعرف أن تلك الأغراض البعيدة عن قضايا الإنسان والمجتمع قد استهلكت جانباً مهماً من الطاقات الإبداعية. كما أن الشعر، وهو الجنس الأدبي الأول في العربية، قد سُخّر غالباً في خدمة ذوي الجاه والسلطة، أو خدمة لأغراض فردية رخيصة كالمجون والهجاء وغيرهما. ألم يكن ذلك كله مضيعة للجهد والوقت في غياب، أو تراجع، الأغراض الإنسانية النبيلة..؟ ناهيك أن الأدباء العرب والشعراء وأئمة اللغة والبيان، قد أضاعوا قروناً عديدة في التخبط في خضم السفسطات اللغوية والبلاغية. ذلك أننا نقف إلى جانب الاعتقاد الذي ينص على أنه «إذا لم يكن الأدب إنسانياً، فمن العسير أن نتصور ما هو. لأننا اليوم - بخلاف الأعصر السابقة - لا نقصد بالأدب تعقيدات اللغة، وشروح الأبيات الشاذة، وأخبار المشاهير، والملح والنوادر، إلى آخر ما تعج به تلك الكتب التي سماها «ابن خلدون»، «أركان الأدب»(*). ولعل اتهام أدبنا الحديث بضعف نزعته الإنسانية ينطوي على إقرار غير مباشر، بأن ما نسميه اليوم أدباً يختلف في الغالب عما كان يسميه أجدادنا أدباً. وأن ما نبغيه من كتابنا وشعرائنا هو غير ما كان يتوقعه الأسلاف من كتابهم وشعرائهم. وإذا قلنا إن أدبنا فقير النزعة الإنسانية، فإننا ندلل على فقر إنتاجنا كأدب»[20].

ولعل هذا القول، يدل على صحة ما ذهبنا إليه آنفاً من أن أدباء وشعراء العربية قديماً قد أضاعوا من المواهب والطاقات الإبداعية، وكذلك الكثير من الوقت في أغراض أدبية تبدو فيها النزعة الإنسانية ضعيفة، ناهيك أن بعض تلك الأغراض قد ارتبط فقط بالمناسبات والنوايا والأطماع الفردية أو النوازع الشخصية وابتعدت عن قضايا الإنسان

والمجتمع. الأمر الذي جعل الأدب العربي القديم لا يشع على العالم كما تشع الحضارة العربية الإسلامية في جوانبها الأخرى.. «فالأدب الحق مشتق من النفس إذا سُبِرتْ، ومن الضمير إذا امتحن، فإن كان، فهو حتماً للروح متعة، وللقلب غذاء، وللعقل نور..»[21]. ولحسن حظ الأدب العربي أنه لا يخلو من متعة للروح وغذاء للقلب، ونور للعقل. ولكن هذا، لا ينفي قولنا أيضاً أن القدامى قد أضاعوا قروناً طويلة كانوا فيها يتخبطون في أغراض وقضايا لغوية وسفسطات لا جدوى من ورائها. ولم ينتبه الأدباء والشعراء العرب إلى القضايا الجوهرية للإنسان والمجتمع إلا في العصر الحديث، حيث تغيرت واختلفت النظرية الأدبية العربية بعد محاولات شاقة وعصبية نُعت فيها المجددون بكل النعوت والتهم لا لشيء إلا لأنهم أرادوا تغيير وتطوير النظرية الأدبية العربية بما يلائم العصر والحياة المعاصرة، إلى جانب تأثرهم بالنظرية الأدبية الحديثة في العالم، وظهور أجناس أدبية جديدة مثل جنس «الرواية» و«القصة» الفنية. ومع ظهورهما في الأدب العربي الحديث والمعاصر خاصة، راحت مكانة الشعر تتراجع قليلاً، وبدأ الأدباء العرب بالفعل «ينزعون إلى فهم النفس والشخصية، والوضع الإنساني، واختراق معنى الظلم والقسوة والشر، وطلب العدالة والحب. وهذا بالضبط ما تجعله الرواية موضوعاً لها، مهما تفاوتت أشكالها، وتباينت مدارسها وأحسن الروائيين في القرن العشرين هم أولئك الذين يتساءلون في كتبهم عن المصير البشري..»[22].

لكن، هل نستطيع أن نقول، إن جنس الرواية في الأدب العربي، قد زاحم الشعر وسيادته المطلقة؟. هل الرواية كجنس أدبي حديث في الآداب كلها وفي الأدب العربي خصوصاً، قد زاحم الشعر حقيقة..؟ وهل الرواية في الأدب العربي الحديث وفي نظرية الأدب العربية عموماً قد أطاحت بالفعل بإمبراطورية الشعر وعرشه؟. خصوصاً إذا علمنا كما يقول أحد

الدارسين أن جنس الرواية «أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواديه الكبرى المشهورة، شرقاً وغرباً. كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحظّة به الأجناس الأدبية الأخرى التي على جدّتها كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي - كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها»[23].

وهل نستطيع القول، إن جنس «الرواية» هو جنس مضاد للشعر، وانقلاب عليه في نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فما حقيقة ذلك، وكيف؟.

الرواية العربية جنس أدبي مضاد:

لم تكن الرواية في بداياتها الأولى جنساً أدبياً يحظى بالاهتمام والرعاية بالنظر إلى القصيدة. فلقد كان الشعر في كل الآداب العريقة يتربع على عرش الأجناس الأدبية كلها. فالأمر ليس حكراً على التاريخ الأدبي في اللغة العربية بل يتعداه إلى آداب الأمم الأخرى. الرواية جنس مستحدث بالنظر إلى الشعر في كل الآداب في العالم.. وإلى هذا الموضوع يشير «ر.م. ألبيريس» في كتابه تاريخ الرواية الحديثة. فالرواية عنده في البدايات الأولى كانت عبارة عن مؤلف مبتذل مكتوب بلغة مبتذلة، وذلك منذ القرن الرابع عشر، وكانت تروي في الغالب حكاية يسيرة، رواية متسلسلة، «وكان على القصيدة الملحمية أو التعليمية، أو القصيدة المنظومة في شعر أصيل أن تعبر عما يتجاوز الحكاية»[24]. فلم يكن من شأن الرواية أن تتعرض للموضوعات ذات الأهمية اجتماعياً وثقافياً وتربوياً. كما يفهم من قول «ألبيريس» أن مرتبة «الرواية» في البدء كانت دون مرتبة الشعر بكثير حتى أنها لا تُعطى مهمة تناول

الموضوعات ذات الشأن والأهمية وهذه النظرة تعكس بوضوح تدني تلك المكانة التي لم تكن ذات بال والتي كان المجتمع يوليها لهذا الجنس الأدبي الذي كان لا يكاد يذكر إلى جانب الملحمة الشعرية أو القصيدة.. ويشير «ألبيريس» إلى «أن الروايات حتى عام 1600 لم تكن إلا عبارة عن نقل آثار قديمة رفيعة إلى نثر عاطفي ومتسلسلات شعبية..»[25]. وهذا الأمر كما هو واضح ليس بعيداً عما أشرنا إليه عند قولنا إن ألف ليلة وليلة أهملت في التراث العربي النقدي خاصة، لأسلوبها وشعبيتها، فقد كان القصص عامة يمثل أدب السوقة لا أدب الخاصة. بينما كان الشعر هو الجنس الأدبي الذي تقدمه «الخاصة» على كل الأجناس الأدبية الأخرى. ليس في تاريخ الأدب والمجتمع العربيين فقط، بل في تاريخ الآداب والمجتمعات الأخرى كافة، مما يدل على أن فن «الرواية» والقصص، لم يكن أول الأمر إلا تسلية.

غير أن فن «الرواية» لم يبق على حاله، بل تطور وسرعان ما أصبح جنساً أدبياً قائماً بذاته ينافس الشعر ويحتل مكانة بل ويزاحم الشعر في مجال الانتشار وصدارة الأجناس الأدبية؟ لقد احتل المكانة الأولى كما يشير «ألبيريس» اعتباراً من القرن الثامن عشر. لقد أغنته السيكولوجيا، وعلم الاجتماع وأصبح جديراً بأن يحلل الوثائق ويدرسها ويقدمها. ويطرح المشكلات، وبعد أن كان أدباً يسعى إلى التسلية وإشباع الميول احتل رويداً رويداً مكانه في الأدب الذي يعبر عن الطموح والمتطلبات والإبداع...»[26]. وتلك كانت نشأة جنس الرواية الحقيقية في الأدب الغربي كما أنها مثلت مرحلة النمو السريع واكتساح ساحة الأدب ومزاحمة الشعر الذي كان يطغى طغيانا ويحتل ساحة الأدب بلا منازع. ذلك أن جنس «الرواية» قد شكل «في القرن العشرين أكثر أشكال التعبير الفني انتشاراً، فاجتاح الأنواع الأدبية الأخرى وألغاها وفي هذه

الفترة دفعته قدرته وطموحه إلى أن يرضي، في مجال الحقيقة والخيال والرمز، كل الحاجات وكل الإمكانات التي كانت تعبر عنها فيما مضى أنواع أدبية أخرى...»[27].

وفي الأدب العربي على وجه الخصوص، نسجل أنه عرف في العصر الحديث تطوراً مدهشاً وخارقاً. فهذا الأدب الذي ظل مشدوداً إلى تقاليد أدبية قديمة لمدة قرون طويلة، نجده يسجل قفزة نوعية جبارة باتجاه التطور والتجديد وتطوير مفاهيم الأدب وأجناسه ونظرياته. فلقد عرف الأدب العربي من هذا التطور في ظرف قرن واحد من عمره - وهو القرن العشرون - ما لم يعرفه طوال عمره الممتد على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. ويُرجع أحد الباحثين السبب في ذلك التطور السريع والمدهش الذي أصاب منه الأدب العربي ونظرياته ومفاهيمه إلى ما كان من احتكاك وتأثر بما حدث ويحدث شمال الكرة الأرضية. فقد كان ذلك «بفضل التطور التكنولوجي الذي عرفه العالم في شمال الكرة الأرضية، فهبّت على العالم العربي منه رياح؛ بعضها نافع من اللواقح، وبعضها ضار من الجوانح، ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة، هي في حقيقتها تقليد لا تقاليد، واغتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معاً؛ فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيراً من التقاليد العلمية، والعادات الحضارية، انقلبت اليوم الموازين، وتغيّرت الأطوار، وتبدلت الأحوال، فاغتدينا نحن المقلّدين بعد أن كنا المقلّدين»[28].

ولقد امتد التقليد إلى مجال الأجناس الأدبية، ذلك أن من بين أوجه التأثر بالغرب، نقل بعض الأجناس الأدبية ومنها «الرواية» إلى اللغة العربية والأدب العربي. فالشكل الروائي الحديث، في الواقع، هو فن أوروبي النشأة، وهو ما يؤكده كثير من النقاد والدارسين الذين لا يجدون عيباً «في أن تكون الرواية العربية مدينة للرواية العالمية. بفضلها في

السبق الفني إلى هذا النتاج - النثري»(29). وهو نتاج نثري - لا شعري - نهض في بداية القرن السابع عشر وراح ينمو ويكتمل فنياً في محاولات متتالية في مجال الإبداع والكتابة والروائية، فكان رد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوروبا، وضد ما كانت تقوم عليه تلك الملاحم وقصص الخرافات، إذ كانت تجرد الإنسان من مقوماته وطاقاته وقدراته وتنسبها إلى الغيبيات من خلال البطل الأسطوري الذي كان يرسخ الوهم والخرافة.

كما أن الشكل الروائي الحديث يمثل النتاج النثري الذي لم تتبلور عناصره الفنية ويكتمل نضجه الفني إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، في أوروبا. ولم يصل، أو يدخل هذا الشكل الروائي الحديث، إلى الأدب العربي إلا كنتيجة لسيرورة كما يقول محمد برادة «بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر باتجاه الانفتاح على الأزمنة الحديثة، وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات من الوسائل التي طوّعت اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد...»(30). و«الرواية العربية» هي الجنس الأدبي النثري الحديث والمستحدث، كما يقول «برادة» مستمداً «عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، أكثر مما استمدها من موروث القصص العربي»(31).

ويذهب «محمد برادة» إلى القول، إنه إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، كتبت في الأدب العربي نصوص كثيرة استوحت الشكل الروائي كما أدركه واستوعبه الكتاب العرب مع تباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية. وهو يذكر كأمثلة على ذلك أسماء منها «رفاعة الطهطاوي»، و«علي مبارك» و«جرجي زيدان»، و«نقولا حدّاد»، و«فرح أنطون». ويقول عنهم إنهم كتبوا نصوصاً وظفوا فيها الشكل

الروائي لأغراض تاريخية واجتماعية. وإلى جانب تلك النصوص، التي كتبها هؤلاء. نجد نصوصاً أخرى قلد فيها أصحابها بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من المناخ التقليدي المحدود في الأدب العربي[32].

غير أن النصوص الروائية العربية التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية حقيقية ونكهة خاصة ظلت في نظر «محمد برادة» قليلة جداً طوال الفترة الممتدة إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، وهو يقول في هذا الصدد: «وعندما أقول: نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه، فإنني أفكر تحديداً في حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي، و«الأجنحة" المتكسرة» لجبران خليل جبران، و«زينب» لمحمد حسين هيكل، و«عودة الروح»، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطه حسين... فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكده ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية...»[33].

وميلاد جنس الرواية العربية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، وبخاصة جنس الشعر، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية هو الذي يجعلنا نعتقد أن الرواية في الأدب العربي الحديث جنس أدبي مضاد للنظرية الأدبية العربية عامة، ومضاد لمعايير ومقاييس وأسس بلاغة الخطاب الأدبي في المفهوم الثابت والمستقر الذي طبع النظرية الأدبية العربية على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. وما يزيد من اعتقادنا رسوخاً في أن «الرواية» جنس مضاد وشكل تعبيري من أشكال الاحتجاج على نظرية الأجناس الأدبية القديمة، هو أننا في إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين «لم تكن الإنتاجات الروائية

مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيري جاد وقادر أن يغير مفهوم الأدب والكتابة. ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم»[34].

وقد بدا رفض «الرواية» كجنس أدبي مضاد لمعايير البلاغة القديمة في ردود الفعل التي أبداها بعض المحافظين والمتعصبين للقديم وعلى رأسهم «مصطفى صادق الرافعي» الذي كتب سنة 1934 عندما سئل، «لماذا لا يكتب في القصة، ولماذا يخلو أدبه منها». قال رداً على السؤال: «شاع أدب القصة في أوروبا، وطغى عندهم على المقالة، والكتاب، وديوان الشعر جميعاً، فقام عندنا المتابعون في الرأي، والمقلدون في الهوى، والضعفاء بطبيعة التقليد والمتابعة، قاموا يدعون إلى هذا الفن من الكتابة...»[35].

ويقول متابعاً: «أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها... متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتاباتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرؤها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية، بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)[36] إلى أن يقول: «إن أكثر ما تراه من القصص، وبخاصة هذه التي غمرت الكتابة عندنا - إنما هي صناعة لهو، ومسلاة فراغ...»[37].

غير أن ذلك الرفض «للرواية» لم يمنع سيرورة التطور، كما لم يمنع الرواية كجنس أدبي أن يلعب دوراً هاماً ضد تسطيح الثقافة، لأنها كما

يقول «فرانسوا غايار Francois Gallard» نوع أدبي ولد كنتاج لتجربة التمزق. الرواية تُموضع نفسها على الدوام في صف القطيعة[38].

وإذا كانت «الرواية» كما يقول «فرانسوا غايار»، تموضع نفسها دائماً في صف القطيعة؛ فإن القطيعة هنا - وفي الأدب العربي - أومأ بها ميلاد الرواية العربية؛ هذا الجنس الأدبي المستحدث، الذي يمثل الشكل الأدبي الجديد، و«الفن الذي يحدد النقاد عمره الزمني بمائة عام - تقريباً...»[39]. وقد مثل قطيعة مع هيمنة الشعر الذي كان هو وحده الأدب الحقيقي.. فجاءت الرواية العربية لتكسر التراتب في الأجناس الأدبية ومعه تكسر التراتب الاجتماعي الذي كان يجعل من الشعر أدب السادة والخاصة في المجتمع، ويجعل من «القصص» أدب العامة والسوقة. فميلاد "الرواية" العربية قطيعة مع نظرية الأجناس الأدبية العربية، ونظرية الأدب القديمة، وقطيعة في التاريخ الأدبي عند العرب، وقطيعة مع التراتب الاجتماعي، وأخيراً قطيعة مع معايير البلاغة العربية القديمة وأساليب الخطاب الأدبي.

ويذهب النقاد غالباً إلى التمييز بين ثلاث مراحل في تطور الرواية العربية من الناحية التاريخية وهي على النحو التالي:

المرحلة الأولى، وهي المرحلة الرومانسية، وتمتد من بدايات القرن العشرين إلى حدود الثلاثينات منه، وتضمنت هذه المرحلة - مرحلة النشأة - روايات تاريخية إلى جانب روايات السيرة الذاتية وقد مثلها على وجه الخصوص الرواد الأوائل للرواية العربية ومنهم «طه حسين» و«جرجي زيدان» و«محمد حسين هيكل»، و«العقاد» و«المازني».

أما **المرحلة الثانية**، وهي مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمتد من منتصف الثلاثينات إلى منتصف الستينات. ويتزعم هذه المرحلة ويمثلها الروائي «نجيب محفوظ» وهو نموذجها الأفضل[40].

في حين أن **المرحلة الثالثة**، فهي تمثل «الرواية الجديدة» وتبدأ من منتصف الستينات من القرن العشرين إلى يومنا هذا، وارتكزت على إعادة تقييم دور الأدب وعلاقته بالإيديولوجيا وبالسياسة مباشرة. وراحت الرواية العربية في هذه المرحلة تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي.

وقد غلب على الرواية العربية في هذه المرحلة من مسيرتها «طابع التجريب أو الانقياد - أحياناً - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم..»[41]. وكانت الحصيلة على جانب كبير من الأهمية وقد التقى الروائيون العرب على اختلاف انتماءاتهم الفطرية حول مفهوم التجديد الروائي والبحث عن أشكال وفضاءات جديدة، واستبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز.

وفي هذا الصدد يذكر «محمد برادة» عدداً غير يسير من كتاب الرواية العربية الجديدة وهم: «جبرا إبراهيم جبرا» و«إدوارد الخراط»، و«غائب طعمة فرمان»، و«عبدالرحمن منيف»، و«غالب هلسا»، و«إميل حبيبي»، و«الطيب صالح»، و«عبدالله العروي» و«غادة السمان»، و«فؤاد التكرلي»، و«حيدر حيدر»، و«هاني الراهب»، إلى جانب عدد كبير آخر من الروائيين العرب الذين دفعوا بالتجريب في مجال الكتابة الروائية إلى أقصى مداه مثل: «جمال الغيطاني»، و«صنع الله إبراهيم»، و«الطاهر وطار»، و«إليـاس خوري»، و«حنان الشيخ»، و«خليل النعيمي»، و«سليم بركات»... والقائمة طويلة[42].

غير أن ما يهمنا أكثر، هو ما تعلق «بالرواية» كفن أدبي كسر التراتب الاجتماعي وأفقية الزمن العربي وذهنية الخيمة، والذاكرة التاريخية المريضة. لقد تحول جنس الرواية في الأدب العربي إلى خطاب

أدبي وفّر «الإمكانات البكر التي ولّدتها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنويع التخييل وتوسع دائرته، وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحد من حرية الإبداع..»(43). مما يجعل الرواية إلى جانب قيمتها الأدبية والفنية «- تقول ما لا يقال في محافل الكلام الأخرى، إنها تغدو بمثابة «تهريب الكلام»... أليست الرواية إذاً هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلة مداها. ؟»(44).

ونحن نؤكد هنا، قولنا بأن «الرواية» العربية جنس أدبي مضاد، جاء ليكسر التراتب الاجتماعي، ومعه، يكسر التراتب الثقافي، فكان الفن الأدبي القادر على إحداث التغيير حقيقة في نظرية «الخطاب الأدبي» ونظرية الأدب العربية؛ وجنس الرواية في الأدب العربي، رسم من الناحية التاريخية الحدود بين مرحلتين كبيرتين هما: عصر الإحياء، وعصر الحداثة، فكانت «الرواية العربية» بظهورها الأول علامة دالة على بداية التغيير، وبداية نهاية عصر الإحياء، ومؤشر الدخول في عصر الحداثة الأدبية.. ولكن ذلك كان يقتضي كسر الزمن الأفقي وإبعاد الذاكرة المريضة، وأهم من ذلك كسر التراتب الاجتماعي والثقافي، ومن ثم بروز الرواية كجنس أدبي مضاد ومحدث للانقلاب.. ولكن، كيف؟..

يعود الدارسون غالباً، عند الحديث عن الرواية العربية ونشأتها إلى رواية «زينب» للكاتب المصري «محمد حسين هيكل» (1888-1956م)، و«زينب»، هي الرواية التي صدرت في القاهرة، عام 1914م، فيما هو متداول بين الدارسين، وهي النص الروائي الأول الذي جاء ليؤسس البداية الرسمية للإبداع الروائي في اللغة العربية، بعد محاولات عديدة، كانت في الغالب محاولات تمهيدية.

وإذا كانت رواية «زينب» هي النص الروائي العربي الأول، الذي

رسم البداية الحقيقية لهذا الفن في الأدب العربي وكسر بذلك هيمنة النص الشعري - والقصيدة - باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر رواجاً. فإن هذا يدعونا إلى وقفة، ولو سريعة، مع الظروف والأسباب التي أحاطت بصدور رواية «زينب». وكيف أن رواية «زينب» كانت بداية خجولة، بل بداية خائفة كان صاحبها يخشى كثيراً أن يقابل باللوم والخزي لا لشيء إلا لأنه كتب «رواية» (ولكن مع ذلك وعكس ما وصفناها به، محاولة جريئة).

إن ما يدلنا على ما ذهبنا إليه، هو أن رواية «زينب» صدرت تحت عنوان «زينب» مع عنوان فرعي هو «مناظر وأخلاق ريفية». وكان ذلك في الطبعة الأولى لعام 1914. ولم يجرؤ الكاتب «محمد حسين هيكل» حتى على وضع كلمة «رواية» على غلاف الكتاب. بل أكثر من ذلك، فإن الكاتب بدل أن يضع اسمه على الغلاف كما يفعل كل المؤلفين، فإنه عمد إلى وضع عبارة «بقلم فلاح مصري». ولم يوقع العمل باسمه الحقيقي خشية على سمعته، كما لو كان قد اقترف معصية أو ذنباً. وفضل أن يكون «مختفياً وراء تسمية مستعارة تعبر عن الهدف من تقديم «مناظر وأخلاق ريفية»، ولا تنفصل دلالة تعمّد إخفاء اسم المؤلف وحجبه عن غلاف الكتاب عن دلالة حجب اسم النوع الأدبي عن أعين القراء. فتفسير التسمية الأنثوية «زينب» بأنها «مناظر وأخلاق ريفية» هو إخفاء للنوع الأدبي الذي تومئ إليه التسمية الأنثوية وتبرير لها في آن. ودلالة الإخفاء كدلالة التبرير هي الوجه الآخر من دلالة ترك الاسم الفعلي للمؤلف إلى صفة قلمية تبدو كأنها تبرير لفعل المؤلف. وفرار من كل ما يمكن أن يتهم به المسكوت عن اسمه من اقتراف ضلالة تأليف "رواية" وفي موضوع الحب»[45].

وهذا الأمر، الذي بدا واضحاً في الطبعة الأولى لرواية «زينب» إنما يدلنا على شيئين اثنين: الأول يتعلق بمكانة «الرواية» آنذاك، من حيث

هي جنس أدبي، في سلم الأجناس الأدبية، والذي كان الشعر يحتل الصدارة فيه، بينما الرواية أو «القصص» لا يكاد يذكر بل ويعد من أدب *العامة والسوقة.. والشيء الثاني، يتعلق بمكانة الروائي - الذي يكتب* الرواية - آنذاك في السلم الطبقي لعلاقات التراتب الاجتماعي داخل المجتمع وداخل ذلك العصر الذي لم يكن فيه «الروائي» يحظى بالاهتمام والتقدير خصوصاً بالقياس مع ما كان يحظى به الشعراء من التكريم والتبجيل في الدوائر الرسمية وغير الرسمية على حد سواء. فلا غرابة إذاً إن وجدنا «هيكل» يحجم عن ذكر كلمة «رواية» على الغلاف، ويحجم أيضاً عن ذكر اسمه كمؤلف للرواية.. فقد خشي «هيكل» من أن تجني صفة الروائي على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية، وهي الصفة التي لم تكن ذات شأن، بل على العكس من ذلك كانت تمثل صفة سيئة ودنواً في المكانة والقيمة الاجتماعية. «فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس في حزب الأرستقراطية المصرية كبار الملاك، حزب الأمة الذي تحول إلى حزب الأحرار الدستوريين، أن يعرف بصفة كتابة «الروايات» التي يكتبها ويطالعها من لا مكانة لهم بارزة في القوم، والتي لا تستخدم إلا في التسلية والتفكه وإضاعة الوقت الفارغ، وأن تدور هذه الرواية فضلاً عن ذلك حول موضوع «غرامي» يتغنى بعاطفة الحب في مجتمع كان لايزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه أدخل في باب ما يحسن السكوت عنه»(46).

وهذا الأمر يحيلنا على الاعتقاد بأن هيكل، وإن كان يمثل جيل المتنورين في مصر آنذاك، فقد كان متحفظاً تماماً في الإعلان عن كتابة «جنس الرواية». وهذا ما تشير إليه «يمنى العيد» موضحة أن «هيكل» لم يُفصح السؤال المتعلق بالجنس الأدبي الذي يمكن أن نصنف فيه «زينب»، ونقول إن هذا السؤال بقي مضمراً في العنوان الموضوع على الغلاف، كما في التنويع الإشاري الوارد في الإهداء وفي المقدمة(*)؛ إذ

إنه مرة يصف عمله «زينب» بأنه رواية، وأخرى بأنه قصة، وبعد ذلك يشير بأن ما عبر عنه هو سيرته الذاتية[47]. وتخلص «يمنى العيد» إلى القول: «كأن المؤلف تحاشى بوعي أو بغير وعي، أن يضع مؤلَّفه ضمن قيد جنس أدبي ليس لقواعده الروائية بعد، حضور صريح في نتاج الثقافة العربية...»[48]. وحسبه أن كسر التراتب الذي أصاب «الأجناس الأدبية» وعكس معاناة النقلة النوعية للنثر السردي وهي معاناة داخل وضعية الأدب العربي في حركة تطوره التاريخية الشمولية وداخل علاقاته بالمرجعيات الثقافية التراثية.

فلقد مارس «هيكل» من خلال «زينب» كتابة مضادة، وثورة في نظرية الأجناس الأدبية العربية، فخرج بالكتابة من حظيرة الدواوين، لتكون اللغة فيها لغة الجماهير في عصر الانبعاث والتنوير، موحياً بوظيفة الأدب الثقافية في عملية التغيير الاجتماعي وإيقاظ الوعي. فأحدث تخريباً خلاّقاً لقيود اللغة العربية الكلاسيكية، بغية تحريرها من البلاغة الثابتة وتوليد بلاغة معانيها الجديدة والمتجددة. وكان ذلك من خلال إدخال هيكل للمنطوق الشفوي إلى لغة الكتابة الأدبية النثرية - الرواية - المنحازة إلى الكلام اليومي كما تقول «يمنى العيد». وهذا الجنس الأدبي الجديد المتمثل في رواية «زينب» هو الذي «فتح عالم الكتابة للناس العادين كي يتحدثوا بهمومهم ويعبروا عن دواخلهم، وكان ذلك مساهمة في ثورة تندرج في الهم الثقافي الذي طبع مرحلة التنوير وعمل من أجله أدباؤها، من الطهطاوي إلى طه حسين، وهدف إلى نزع القداسة عن المكتوب - المدوّن - كي يدخل في جدل الملفوظ والمؤلف»[49].

ومن جهة أخرى، فإن «هيكل» كتب «زينب» في عصر، كان الشعر فيه يحتل الدرجة الأعلى، وكانت المكانة الشعرية تدعمها وتؤكدها المكانة الاجتماعية للشعراء؛ وحتى وإن كان "هيكل" ينتمي إلى جيل المتنورين،

فإن زمن صدور رواية «زينب» كان يمثل من ناحية أخرى امتداد لعصر إحياء التراث، حيث ارتبط الشعر بوجوه الأمة وصفوة الصفوة بحيث أن مكانة الشعر الاجتماعية لم تكن تفارق في الأذهان مكانة «محمود سامي البارودي» (1840-1904م) رب السيف والقلم، و«أحمد شوقي» (-1932 1868م)، وهو الذي ولد في قصر الخديوي «إسماعيل»، ورعاه الخديوي «توفيق»، ووصل إلى الذرى في عهد الخديوي «عباس الثاني»[50]. وهو إلى ذلك الشاعر الذي نصب أميراً للشعراء.

في هذا العصر، الذي تُنصب فيه الصفوة من الشعراء على رأس إمارة الشعر، يأتي «هيكل» بجنس أدبي مضاد ومناقض تماماً لجنس الشعر. لقد حاول «هيكل» «أن يسبح في التيار المناقض له... حالماً أن يستبدل بالنوع الأدبي السائد إلى أيامه نوعاً مناقضاً...»[51]. في ظل ثقافة أدبية تراثية محافظة تنظر إلى هذا النوع الجديد المناقض للشعر نظرة الاستهانة وتضع «القص» في أدنى المراتب بالقياس إلى القصيدة الشعرية التي تمثل الأدب الحق في النظرية الكلاسيكية التقليدية.

وهذه النظرة التي كانت تحيط «بالقص» عموماً في زمن كتابة وصدور «زينب» تعكس ذلك التراتب الأدبي لعلاقات الأنواع الأدبية الذي يقول عنه «جابر عصفور» «هو الوجه الآخر للتراتب الاجتماعي للعلاقات الاجتماعية، بين الطوائف والطبقات، فإن هذا التراتب، بوجهيه الأدبي والاجتماعي كان يصون نفسه مما يهدّده ويحمي كيانه من أية محاولة لتغييره أو تعديله في مستوياته الاجتماعية والأدبية...»[52]. ولأن الثقافة العربية - على نحو ما أشرنا إليه سابقاً - ثقافة أصولية، أو على الأقل فهي ثقافة إجماع حول المرجعيات الثابتة والأصولية، فقد تحول هذا التراتب الأدبي والاجتماعي آنذاك «إلى تراتب قمعي يفرض احترامه الاجتماعي الاتباعي على أبناء المجتمع الذي ينتسب إليه وعلى ثقافته

في الوقت نفسه وذلك بطريقة غدا معها احترام هذا التراتب احتراماً لأصول المجتمع وحفاظاً عليها »[53].

وما كان لذلك التراتب في المجال الاجتماعي، وفي مجال الأنواع الأدبية أن ينكسر إلا بفضل أبناء الطبقة الوسطى في مصر وفي البلاد العربية الأخرى، وهي طبقة مثلتها فئة من المتنورين تعلمت قيم التحرر والليبرالية وتشبّعت بقيم الحرية، لاسيما بعد أن تلقى بعض أفرادها علوم العصر الحديث وثقافته في أوروبا، وعادوا إلى بلدانهم يبشرون بقيم التحرر والليبرالية المناهضة لثقافة الإقطاع والعبودية، ويواجهون التراتب القمعي في المجتمع كما في الثقافة، وفي نظرية الأنواع الأدبية. ولم تكن المهمة سهلة، فقد كان التغيير ولايزال، في الثقافة وفي المجتمع العربي، دائماً أمراً صعباً ومخاضاً عسيراً، لاسيما وأن التغيير آنذاك كان يمس المجتمع، لا في بنيته الاجتماعية فحسب، بل أيضاً في بنية الثقافة الأصولية، فكان على الطليعة أن تستبدل علاقات أبنية المعرفة في المجتمع، ولا يتم ذلك إلا من خلال جعل العقل مكان النقل، والاجتهاد والإبداع مكان التقليد، والحرية والمساواة مكان الاستبداد وأنساقه الاجتماعية والسياسية. وفي مجال النظرية الأدبية وما يتعلق بالأجناس الأدبية، كان على الطليعة آنذاك من الأدباء أن يساووا بين الأجناس الأدبية، أو على الأقل أن يجعلوا للنثر و«القصة» على وجه الخصوص مكانة لا تقل عن مكانة الشعر. الأمر الذي يقتضي تحطيم القواعد الموروثة لتراتب الأجناس الأدبية. فكان على الطليعة من الكتاب الذين كان يرمون إلى إحداث النقلة النوعية في الأدب العربي، «أن يكتبوا، هم في نوع «الرواية» الهامشي المنظور إليه في ريبة أخلاقية وعقلية بوصفه حديث خرافة وأداة للتسلية الخشنة العامة...»[54].

ولقد مرت محاولة محمد حسين هيكل «الجريئة» بسلام، بل أكثر

من ذلك أنها وجدت استجابة طيبة في الأوساط المستنيرة، مما شجع غيره على الكتابة في «الرواية»، خصوصاً مع انتهاء الحرب الكونية الأولى، فمنذ سنة 1922م، ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية و«تعددت هذه المحاولات في اتجاه امتلاك يضعف أو يقوى لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي»[55]. حيث أصدر «عيسى عبيد» في سنة 1922م، أي بعد ثماني سنوات من صدور «زينب» لهيكل، روايته «ثريا». كما أصدر نقولا حداد «فاتنة الإمبراطور»، وأمين الريحاني الذي كتب وأصدر روايته «خارج الحريم» في نفس السنة المذكورة. وتوالت الكتابات الروائية الواحدة تلو الأخرى في مصر خاصة. فأصدر محمود تيمور «رجب أفندي» (1928م)، و«الأطلال» (1934م)، كما أصدر محمد طاهر لاشين روايته «حواء بلا آدم» (1933م)، وتبعهم في ذلك كتاب أبدعوا في أجناس أدبية أخرى فدعموا مسار الرواية العربية، إذ ألف طه حسين «الأيام» (1929م)، و«دعاء الكروان» (1934م)، و«أديب» (1935م)، إلى جانب كتابيه عن «شجرة البؤس» و«المعذبون في الأرض». وحذا حذو طه حسين، توفيق الحكيم الذي ألف «عودة الروح» (1933م)، و«عصفور من الشرق» (1938م)، و«يوميات نائب في الأرياف» (1937م). كما ألّف عباس محمود العقاد روايته اليتيمة «سارة» (1938م)، وهو الذي كان أكثر من غيره ممن كتبوا في «الرواية» في عهده، ارتباطاً بالتراتب الأدبي المشار إليه، كما كان أقل أقرانه تحمساً لكسر، أو على الأقل خلخلة علاقات التراتب الأدبي في النظرية الأدبية القديمة. دون أن ننسى ذكر "المازني" الذي أصدر "إبراهيم الكاتب" سنة (1932م)[56].

والشيء الملاحظ في الأعمال الروائية المذكورة، أنها كانت تمثل محاولات متفرقة في مجال الرواية، إذ يذهب أحد الباحثين إلى القول «إن

كل هؤلاء الكتاب لم يختصوا في كتابة الرواية، فبقطع النظر عن الذين كتبوا محاولاتهم الأولى ثم انقطعوا عنها، نلاحظ أن بقية الكتاب كانوا قد اشتهروا بإبداعهم في أجناس أخرى، فمحمود تيمور كان كاتب قصة قصيرة بالأساس وتوفيق الحكيم كان كاتباً مسرحياً، وطه حسين كان باحثاً وناقداً في الدرجة الأولى. فما كانت الرواية في هذه المرحلة محل اهتمام كبير يستقطب الكتّاب والمؤلفين»[57].

غير أننا نقول، إن هؤلاء الكتّاب قد مثلوا «الطليعة» من الأدباء الذين أسسوا لجنس الرواية في الأدب العربي، وإن كانت الرواية في تلك المرحلة لا تحظى بالاهتمام الكبير فيكفي هؤلاء الكتاب أنهم حطّموا هيمنة الخطاب الشعري الذي كان مسيطراً حتى أيامهم وأسسوا لخطاب نثري روائي مثّل آنذاك جنساً مضاداً، تمكن من حمل هموم الإنسان وهم الإبداع على محمل مغاير لجنس الشعر. وإن لم يفعلوا ذلك ويكتبوا ما كتبوه من روايات، هل كان لجنس آخر - غير الرواية - أن يُزاحم الشعر؟. ألم تكن «الرواية» انقلاباً حقيقياً على سلم نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ زيادة على كونها انقلاباً، وكسراً للتراتب الاجتماعي العربي عموماً. وهذا هو الذي دفع بأحد الباحثين إلى القول: «... كانت رواية «زينب» البداية الأولى الجذرية، من حيث التأثير لا السبق التاريخي، في تقويض المكانة التقليدية للشعر بأكثر من معنى وبأكثر من طريق من طرق استقبال الأدب وتلقيه»[58].

وتبعاً لذلك فإن الرواية إلى جانب كونها جنساً أدبياً مضاداً، ابتدع أصحابه خطاباً أدبياً مغايراً شكل قطيعة حقيقية مع مفهوم الإحياء السلفي - فقد زامنت «الرواية العربية - بدايات النزوع «البدئي» على طريق الحداثة الأدبية العربية، فكانت أحد مظاهر القطيعة مع النظرية التقليدية - السلفية - وبداية جريئة وحاسمة لما ستكون عليه النظرية

الأدبية الحديثة والمعاصرة في الأدب العربي.. هذه النظرية «الحداثية» التي كان فيها الخطاب الروائي أكثر الخطابات الأدبية إحداثاً للتغيير والتدمير، وبناء المغاير في المحتوى كما في الشكل التعبيري داخل اللغة العربية الأدبية».



هوامش البحث

1) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسة «عالم المعرفة». المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ديسمبر 1998 ص: 19.

2) بدوي طبانة: العرب. دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي. دار الثقافة. بيروت - لبنان 1984م. ص: 3.

3) المرجع نفسه. ص: 3.

4) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 19.

5) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. د.ت. ص: 10.

6) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. ص: 9.

7) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 20.

8) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. ص: 12، 13.

9) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي. ص: 16.

10) انظر أكثر تفاصيل عن هذه المسألة بخصوص «الزباء» في: المرجع نفسه، ص: 16.

11) انظر المرجع نفسه. ص: 34، 38. للوقوف على أمور في غاية الأهمية بشأن الخطابة الجاهلية وكذلك سجع الكهان.

12) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.

13) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.

*) هو أبو بكر محمد بن عبدالملك بن محمد بن طفيل القيسي، صاحب «رواية حي بن يقظان» التي يعتبرها الكثير من الدارسين رواية الفلسفة العربية الإسلامية.

14) ولد ابن طفيل في وادي آش: وهي بلدة في وادٍ خصيب تبعد عن غرناطة بحوالي ستين كيلومتراً - في أوائل القرن السادس الهجري. انظر في هذا الصدد عبدالحليم محمود: فلسفة ابن طفيل ورسالة «حي بن يقظان». دار الكتاب اللبناني. بيروت - لبنان، 1982. ص: 11.

15) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. وزارة الثقافة السورية. دمشق. 1990 ص: 66.

16) المرجع نفسه، ص: 66.

17) المرجع نفسه، ص: 66.

18) المرجع نفسه، ص: 189.

19) المرجع نفسه، ص: 189.

*) يذهب ابن خلدون إلى القول في الأدب: «وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها...». انظر في هذا: ابن خلدون عبدالرحمن بن محمد: المقدمة - تاريخ العلامة ابن خلدون. دار الكتاب اللبناني. بيروت - لبنان 1960. ص: 1070.

20) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 182.

21) منجي الشملي: نظرية الرواية. ص: 182.

22) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 190.

23) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 23.

24) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. منشورات عويدات. ط 2. 1982 ص: 233.

25) المرجع نفسه. ص: 223.

26) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. ص: 233.

27) المرجع نفسه. ص: 233.

28) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 22.

29) آمنة يوسف: تقنيات السرد - في النظرية والتطبيق. دار الحوار للنشر والتوزيع. ط 1. اللاذقية. سورية. 1997 ص: 19.

30) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين - مارس 1988. مجموعة من الكتاب. دار الحوار. اللاذقية - سورية 1994. ط 1. ص: 231.

31) المرجع نفسه. ص: 231.

32) انظر: المرجع نفسه. ص: 230.

33) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 230.

34) المرجع نفسه. ص: 230.

35) انظر: محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 115.

36) المرجع نفسه. ص: 116.

37) المرجع نفسه. ص: 116.

38) فرنسوا غايار: الإبداع الروائي اليوم. ص: 30.

39) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص: 19.

40) المرجع نفسه. ص: 19، 20.

41) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 234.

42) انظر المرجع نفسه. ص: 234.

43) المرجع نفسه. ص: 235.

44) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 235.

45) جابر عصفور: زمن الرواية. دار المدى للثقافة والنشر. ط 1. دمشق. سورية. 1999. ص: 87، 88.

46) المرجع نفسه، ص: 88.

*) المقصود هنا هو الطبعة الأولى لرواية «زينب» والتي يشير فيها هيكل إلى أنه كتب «هذه القصة»، سنة 1911، ونشرها للمرة الأولى سنة 1914.

47) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصيته الحكائية وتميز الخطاب. دار الآداب. ط 1. بيروت. 1998. ص: 62.

48) المرجع نفسه، ص: 62.

49) المرجع نفسه، ص: 69.

50) انظر: جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 89.

51) المرجع نفسه، ص: 89.

52) المرجع نفسه، ص: 92.

53) المرجع نفسه، ص: 92.

54) المرجع نفسه، ص: 93.

55) محمد الباردي: الرواية العربية الحديثة: الجزء 1، دار الحوار للنشر والتوزيع. ط 1. اللاذقية - سورية. ص: 15.

56) انظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة. ص: 15. وكذلك جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 94، 85.

57) محمد الباردي، المرجع نفسه، ص: 15.

58) جابر عصفور: زمن الرواية، ص: 97.



شعرية التعدد اللغوي

في رواية «سرايا بنت الغول»

سعيد بن الهاني

مقدمة:

يقف «إميل حبيبي»؛ رائداً ومنارة في مسار الإبداع الروائي العربي عامة، والفلسطيني خاصة؛ تجربة سردية وجمالية خاصة، كتابة روائية متميزة، وموسوعة ثقافية كشف بها عن هوس شديد بالحفر والتنقيب عن كل ما يمكن أن يؤسس «ذاكرة» ووجدان الإنسان الفلسطيني، وهو يرزح تحت الاحتلال الإسرائيلي. آخر تجل لهذا الهوس، روايته «سرايا بنت الغول»[1] التي تعتبر علامة متميزة في في تاريخ الرواية العربية: ببنيتها السردية وصيغ اشتغال المتخيل والذاكرة واللغة. نص روائي راهن إميل حبيبي من خلال استضافته لنصوص أخرى على تحقيق ***الصنعة الروائية*** التي تلعب فيها مقصدية الكاتب دوراً ديناميـاً في إبراز مظاهر التناص[2] الشكلي والمضموني؛ وهو الشيء الذي يبرر توزع النص بين كتابات أدبية تنحدر من الذاكرة الأدبية التراثية، مما يعقد معه وضع النص في خانة الجنس الأدبي المحدد، ويتضح ذلك من خلال اعتماده مؤشرات دالة على إمكان انتسابه إلى جنس السيرة الذاتية، والجنس الأدبي الروائي في نفس الوقت. وعليه، تتضافر سلطة كل من المؤلف والسارد في هذا النص لتدعيم هذا التوجه، وتذويب الحدود بين الخطابات والملفوظات. ومن ثم، تعتبر صيغة الإسناد القولية التي يتلبس بها الخطاب الروائي، من خلال صيغتي (قال - قلت) عنصراً مساهماً في تعتيق الشكل الروائي. فإذا كانت كذلك، فإنها من جهة أخرى، تسمح بإمكان استقطاب لغات وأصوات متعددة، وتمريرها عبر ذات المؤلف، إنه التشخيص الخالص للنزوع السيري، نستطيع تبنيه من

خلال حضور مادة السيرة الذاتية التي تمكن المؤلف بوعيه الإستيتقي المؤسلب تذويبها في سياق الحكايات الفرعية، إما من خلال حضور الروايات (أو النصوص) السابقة أو الشخصيات الرئيسة فيها بالروايات نفسها، أو بقراءة الهوامش التي تكثر في هذه الرواية: كمظهر من مظاهر الاستبطان والاستجلاء للحظات حياتية، يمتزج فيها الحقيقي بالمتخيل، اعتماداً على الذاكرة كمنطلق أساسي لتشخيص المحكي وتقلباته على امتداد النص، في أفق تحقيق المكون الروائي Le romanesque كدينامية لاشتغال قطبي القصة والخطاب.

يندرج الأفق الروائي لنص «سرايا بنت الغول» في الأفق الحداثي للرواية الجديدة، بكل تفاريقها وديناميتها وهي تسعى إلى ***التعددية*** كمكون جوهري داخلي ملتصق بالرحم المولد للنص في تحققه الشكلي والخطابي والإيديولوجي [3]، تحدث به قطيعة صريحة مع روايات الماضي، وفي نفس الوقت تفي بالتعاقد الروائي الذي أبرمه المؤلف مع متلقيه منذ صدور النصوص الأولى، في محاولة لتخطي الأفق التقليدي الذي كرسه المترجمون والروائيون العرب. نحو أفق جديد[4] يقضي بزوال الأوهام البطولية، والأفق الرومانسي الذي رسخته الرواية السائدة. فما الذي يمكن أن يقوم به هذا النمط الكتابي الجديد عبر مكون «التعددية اللغوية» كمجلى للإبداع المغير لمفهوم الأدب ولحمولاته الإيديولوجية، أيضاً لطريقة قراءته[5] في المشروع الروائي لإميل حبيبي ما هي آفاقه وآثاره الجمالية.

1 - إن قراءة أي نص روائي في ضوء موضوع معين[6]، أو قضية نظرية تبقى مهددة بالتعميم والاستسهال، ما لم تتحصن هذه القراءة بأسئلة منهجية تعي سيرورة الخطاب الروائي الذي يوجد دائماً قيد التكون والاكتمال (باختين)، تستدعي هذه القراءة التي نقدمها لهذا النص إثبات فرضية أن هناك علاقة تفاعل بين الداخل (اللغة) والخارج

(الواقع) داخل الخطاب الروائي الجديد، وهو يركز على محورين كبيرين: اللغة الروائية في أنماطها وتشكلاتها، وطرائق السرد، المنتمية لحقل الخطاب الروائي، مما يعطي لإشكال التواصل الحواري والأدبي أهميته داخل تداولية هذا الخطاب؛ وهو ينزع إلى تشكيل بنياته على أنماط من الأساليب اللغوية، والمتناصات البارودية (أي المحاكاة الساخرة) التي تحضر في النص الأدبي مجسدة في بنياته السردية والدلالية. على هذا الأساس، تقوم مقاربتنا للنص وهي واعية بأنها تمزج بين شعرية الخطاب الروائي، والتحليل النقدي المستجلي لفرادة النص وخصوصية إنتاجه النصي.

2 - يندرج نص «سرايا بنت الغول» في خانة النصوص الحداثية من حيث هيمنة تقنيات الكتابة الروائية الجديدة: كتقنية الانشطار والتوالد، تنويع محافل السرد الشيء الذي سيمكن هذا النص الجديد من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضائي الكتابة والقراءة. وهكذا نفترض تواتر المحكيات المتنافرة خلخلة طولية السرد، وتصارع الأفضية الواقعية والمتخيلة؛ كما أن حضور التأمل النقدي من خلال المقدمة التي صدر بها الكاتب عمله (خطبة المؤلف) كنص محاذي Paratexte جاء ليضيء عتمة النص، ويؤمن مقروئيته بشكل يوجه فهمه وتأويله، ويكشف في نفس الوقت أسرار اللعبة السردية التي لن تنجلي خيوطها عند قارئ هذه الرواية إلا بوعي هذه الوسائل الشكلية التي يلحم بها الروائي متوالياته السردية، فرغم غلبة صوت المؤلف/ السارد يظل حضور الأصوات السردية قوياً يضفي على الرواية طابعاً حوارياً متميزاً تعطى فيه قيمة للتعدد اللغوي والهدف من ذلك رتابة اللغة الروائية التي طالما ميزت الرواية العربية، ترى ما هي تجليات هذا التعدد اللغوي نصياً؟

3 - يعتمد المؤلف لخدمة استراتيجيته القولية كتابة شذرية قوامها تفتيت وحدة السرد وافتضاض خطيته، والتي يهدف من خلالها إلى خلق مساحة واسعة في بنية الخطاب الروائي يشتغل فيها الوعي اللغوي بحرية من حيث إقامة حوار بين عدة مستويات من اللغة الأدبية، بكل نبراتها وتشخيصاتها، وذلك في أفق إنتاج بنية نصية «نموذجية» قد تنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك.

ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن سر هذا الاستيحاء من الخرافة - سليلة الثقافة الشفوية - لبعض المكونات اللغوية من حيث خلقها لأجواء خرافية (أسطورية) ينغمر النص الروائي في لجتها وهذا يقودنا إلى الحديث عن لغات تسود النص، يمكن إجمالها فيما يلي:

أ - اللغة الشعرية:

يعتمد المؤلف لغة ذات طبيعة إيحائية ورمزية تعتمد المجاز من مثل قول السارد في مفتتاح الرواية:

- **«(...) وكان صدى الحرب السادسة يتردد، بعد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفها القهر»**. الرواية ص 21.

ويتأكد لدينا ذلك من خلال حضور معاجم للغة التشبيه والاستعارة كلغات ذاتية تتيح التوغل (والإيغال) في الذات واختراق عوالم الباطن، ويتحقق ذلك من خلال الصوغ الذاتي للغة La subjectivation وهي تسترفد من شحنة الذاتية، وهذا ما تتميز به بعض المقاطع في الرواية تجعلها قريبة من لغة التأملات والخواطر والإيحاء الشعري من مثل:

- «**كان دوار البحر قد تملكني، وكانت أسماك القرش تبدو لي آتية من البحر ومن البر معاً**» الرواية ص 39.
- «**خنقتني الظلمة أخرسني الظلم**» الرواية ص 40.
- «**وشط خيالي بعيداً عن هذا الشط وأما أنا فيه من غربة مهولة، إلى تغربية في شطآن بعيدة وقع لي فيها من الهول ما هو قريب الشبه بهذا الهول**» الرواية ص 34.
- «**فاكتنفني، كما السكينة المطبقة علي من كل جانب، ألفة قديمة إلى هذه الجبال أيقظت في نفسي - المستريحة على حتمية الفناء - هواجس المساءلة الذاتية**» الرواية ص 51.
- «**أما أصوات البحر الليلية فشيء آخر. فالظلام يفك عقدة لسان البحر فيعوي ويتأوه ويوشوش أحياناً**» الرواية ص 45.
- «**ومشيت في درب الآلام**» الرواية ص 45 (كلازمة تكرارية تتكرر في النص أكثر من مرة).

نجد أنفسنا من خلال هذه المقاطع إزاء لغة تحمل هواجس الذات وتنزاح نحو بنية لغة الشعر من خلال اقتصاد لفظي يضمن للخطاب الروائي شروط ودافعية الانتقال نحو لغة تجعل من الحلم والاستيهام مرجعية أساسية في استبطان أغوار الذات السحيقة. إن من شأن المقومات أن تكشف لنا عن حضور صوت المؤلف كملفوظ لغوي وأدبي، يحتفظ باستقلاليته داخل الخطاب الروائي. ويمكن أن تثار، على ضوء هذه الاستقلالية، إشكالية العلاقات النصية التلفظية التي تتأسس على ثنائيات: المؤلف/ السارد، المؤلف/ الشخصية، السارد/ الشخصية وذلك من حيث كونها لا تعرف استقراراً ثابتاً ونمطياً داخل نص «سرايا بنت الغول» في ظل توزع ملفوظه الروائي بين أصوات ولغات مختلفة، إلى

الحد الذي نتساءل فيه «من» المتكلم داخل النص (الملفوظ)؟ فالمتلفظ في النص أحياناً هو السارد العليم وكأنه راوي الرواة، أحياناً يتلبس صوت البطل/ الشخصية وكأنه على دراية كاملة بالأحداث تسمح به بالتحكم فيها. فيأتي صوته أحياناً منصهراً مع صوت السارد، الشيء الذي يعطي لحضور الزمن الماضي الغالب على الأفعال الحكائية الموظفة تبريره النصي. وهكذا تحضر عبر هذا المكون لغة الذات المتكلمة تأتي لإدراج ملفوظاتها التثمينية، هادفة إلى تحفيز ذهن القارئ واجتذابه لعوالمها الروائية وأفضيتها التخييلية ولو عبر خطاب مونولوجي داخلي مباشر، يطلق فيه المتكلم العنان لخياله وإحساساته كي تتداعى.

ب - مكون اللهجات العامية:

تحضر في نص «سرايا بنت الغول» لهجات فلسطينية على شكل أمثال وأغاني ومرددات شعبية تؤكد ما ذهب إليه ميخائيل باختين[7] من ارتباط الملفوظ بالوعي الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ، تمكنه من تجسيد أصوات وحوارات اجتماعية، وتضمن للمؤلف دافعية الانتماء إلى المجتمع والتاريخ؛ ويعد إميل حبيبي من أبرز الروائيين العرب الذين عمقوا هذا التشخيص اللغوي من خلال نزعته التجريبية والجمالية، والتي تهدف إلى خلق وعي جديد باللغة والأدب عبر نسف مقولة «نقاء الجنس التعبيري وأحاديته»، يعتبر الحضور النسبي للغات والأصوات الاجتماعية في نص «سرايا بنت الغول» ذا دلالة رمزية باعتباره موقفاً فنياً يجسده المؤلف في إطار التنوع القصدي (أو غير قصدي) للغات ولهجات؛ بغية تجسيد تفاعل نصي يغذي الاتجاه الحواري للخطاب - من منظور ميخائيل باختين[8] - ونورد على سبيل المثال لا الحصر بعض المقاطع الدالة على ذلك:

- «**بيدك ياخيا؟!**»
- «**أين اختفت سرايا**» - الرواية ص 43.
- «**يابا**»؟ - الرواية ص 49.
- «**شد الخيط على مهلك، يابا العبد، ففي السنارة سمكة عفية**» - الرواية ص 55.
- «**وبعدين**»؟
- «**وبعدين**» (...) - الرواية ص 65.
- «**الله يخليك ياخيا، شق على سعادة**» - الرواية ص 70.
- «**فجحظني الوالد وصاح «لوين؟»**» - الرواية ص 70.
- «**واستحلفني أخي جواد قائلاً: «الله يخليك ياخيا عد عليه»**» - الرواية ص 73.

على الرغم من تحويل اللهجات والأصوات الاجتماعية في الرواية من الحقل الشفوي إلى الحقل الروائي المكتوب؛ ومع ذلك فإن البعض منها ظل محتفظاً في نسغه بسمات التلفظ الشفوي؛ إلى الحد الذي قد نتحدث فيه عن وجود لغة شفوية مكتوبة في النص، فضلاً عن ذلك تبرز لنا تلك المقاطع - التي أوردناها سابقاً - عن إمكان اكتشاف شخصية الإنسان وطبعه من خلال لغته (أو منطوقه)، كمثال على ذلك نموذج الأب في جحظه للولد، حيث تبرز من خلال منطوقه نبرة شديدة صوتية، وطبعه الحاد، على العكس من ذلك تبرز شخصية الأخ جواد غير قوية بل متآخية بحسب الوضع الاجتماعي والنفسي الذي تندرج ضمنه في الرواية، إن من شأن هذه العناصر أن تخلق تنوعاً في التشخيص اللغوي. ومن ثم، فهي انتصار للذاكرة اللغوية الفلسطينية في مظهرها الشعبي؛ ويتعزز هذا

التوجه من خلال استدراج الكاتب لأمثال شعبية ومرددات غنائية، ونورد بعض الأمثة الدالة على ذلك:

- **«ومن دود هذا التين الغزالي والخرقاني، الأحلى من العسل، جاء مثلها السائر» دوده من عوده** - الرواية ص 26.
- **«حذوك النعل بالنعل»** - الرواية ص 26.
- **«ومع علمي بأن «لو فيها خير ما رماها الطير»** - الرواية ص 27.
- **«قلت: هل يهوى الغريق صيد السمك؟»** - الرواية ص 28.
- **«فرخ البط عوام»** - الرواية ص 53.
- **«ولم ينظر في وجهي حين همهم قائلاً: «ومن شب على إضاعة الفرص شاب على حياة كلها فرص مضاعة»** - الرواية ص 67.
- **«قد قيل «التكرار يعلم الحمار» فلم يخطئوا»** - الرواية ص 136.
- **«وتقول المتقولون عليها أن «ما من شيء ببلاش إلا العمى والطراش»** - الرواية ص 196.

يبدو من خلال هذه المناطق (المناصات) أن إميل حبيبي يراهن عليها في تحقيق متعة الالتذاذ بحكمة الأمثال، وتشغيلها من منطلق تنشيط الذاكرة الفلسطينية (الجماعية)؛ بحيث تكتسب داخل الرواية قيمة تعبيرية وتصويرية لا يمكن إغفالها، اعتباراً لقيمتها التداولية خارج وداخل منطقة الرواية. تساهم هذه الأمثال كرواسم Clichés في تكسير نوايا الكاتب وتنسيق طيماته - من منظور باختين - كبلاغة تعين القارئ على استعادة معارفه التراثية والخضوع لسلطة المثل الذي يحمل عبرة وكأننا أمام استعارة ألسنة آخرين لإيجاد وضعية ممكنة للسان السارد الكامل المعرفة. فضلاً عن ذلك، تحضر المرددات الغنائية والشعبية كصوت

أسمهان (الرواية ص 72) وفيروز (الرواية ص 74-169) وغنائيات سرايا، كأطول مرددة تحتل فضاءً خاصاً في النص:

- «يا ماريا.

يا مسوسحة القبطان والبحرية

يا مسوسحة القبطان

يا ماريا

يا طالعة من البحر ردي علي

(...)» - الرواية ص 113.

فضلاً عن كون هذه المرددات عناصر تشكيلية نصية تملأ فضاء النص من حيث التصريف الإبداعي لها؛ فإنها جهة أخرى تفصح عن الإدراك الكرنفالي للعالم[9]، وبث عنصر الألفة الذي يتغذى من الرصيد التراثي المكتوب والشفوي كعامل يقوي حوافز التأويل عند القارئ ويكون عبارة عن قنوات ضرورية لتمرير عنصر التشويق والإثارة.

يؤدي هذا المكون وظيفته التناصية، مشخصاً صور المتكلمين وأوضاعهم داخل بنية الخطاب السردي، مصحوبة بنبراتهم وأوضاع تلفظهم؛ فتأتي الجمل متراصة أحياناً قصيرة ومختزلة، تستهدف تجذير الإيهام بالواقع، وتزيل وهم الانفصال عنه. فالالتجاء إلى الأمثال والمرددات الغنائية كلها قنوات تركز سلطة التقاليد الشفوية في الرواية، وتتمظهر كبلاغة روسمية (نسبة إلى روسم)، تعتبر وسيطاً أساسياً لتحقيق عنصر الألفة. لا شك أن الروائي إميل حبيبي ينتقد ضمنياً عبر هذا المكون الاستشهادي فكرة طهرانية اللغة التي طالما شددت عليها النظرة السلفية للغة.

ج - مكون اللغة التاريخية:

نهتدي في نص «سرايا بنت الغول» على لغات مختلفة أبرزها لغة الخبر التاريخي، حيث فضل الكاتب عدم وضعها بين أقواس مثال:

- «**وعيسى العوام» هذا شاب ذكره العديد من مؤرخي الحروب الصليبية أنه نجح في اختراق الحصار الذي فرضه الفرنجة على عكا المسلمة في العام 586هـ (1190م) كان يغوص تحت مراكب الفرنجة ويخرج بين أهالي عكا المحاصرين حاملاً إليهم الكتب والنفقات في ثلاثة أكياس شدها على وسطه**» - الرواية ص 57.

- «**أما القديمة فكانت «مدرسة البرج» - البرج الذي شيده ظاهر العمر الزيداني في العام 1760 فوق هضبة الكرمل الشرقي مشرفة على «حيفا الجديدة» - شارع ستانتون فسوق الشوام فساحة الخناطير فشارع الملوك خليج عكا حيث مصب نصر المقطع - دفعاً لعائلة القراصنة القادمين من مالطة أو من جنوب إيطاليا**» - الرواية ص 85.

يبرز من خلال هذه المقاطع وعي تاريخي حاد عند إميل حبيبي، المرتبط بتوثيق بعض الأماكن والأشخاص، ووقائع ضداً على الاستيلاب والهدم الذي يتعرض له التاريخ الفلسطيني والذاكرة الفلسطينية الجماعية، فالرواية تقدم وثائق بالغة الدقة للتاريخ الفلسطيني الحقيقي، فتحرص على تسجيل الأزمنة والأمكنة الحقيقية لا الخرافية إلى درجة أن صلاح فضل اعتبر أن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» مادامت تعبق ملفوظاتها برائحة المكان الفلسطيني وجماليته[10].

د - مكون اللغة السردية التراثية القديمة: الأسلبة البارودية:

ينشد نص «سرايا بنت الغول» في تركيبته الجامعة إلى جملة

مظاهر أسلوبية تنحدر من صلب الثقافة العربية الموروثة، في عهد ازدهار النثر العربي ويرجع ذلك إلى سمة التخلل التي تطبع النص وتجعله متوزعاً بين خطابات متراكبة يبرز فيها توغل «إميل حبيبي» العميق في الذاكرة الأدبية العربية عبر تفاعل نصي قصدي إما «تحويلاً» أو «تحقيقاً»، أو خرقاً لنماذج أولية بهدف تجاوز أحادية اللغة الروائية والخطية التقليدية للرواية الكلاسيكية. ومن هذا المنظور، تبرز قصدية الصنعة في استقطاب أشكال سردية تراثية تستهدف بلورة طريقة جديدة في السرد تعتمد عناقة مورفولوجية عبر كتابة إسنادية مقولية تنتسب إلى المؤلفات الأدبية القديمة والأحاديث النبوية؛ ومن أبرز سمات هذه العتاقة L'archaÏsme حضور أشكال أسوبية تعود بنا إلى النثر العربي القديم ومن المقاطع الدالة على ذلك ما يلي:

- «**أن الشيخ أقعى في حفرة ما**» - الرواية ص 43.
- «**وزاد في قنوطي تعقد خيطي واشتباكه**» - الرواية ص 33.
- «**شاربين كشيفين يزيدان في غور عينين أقعتا في بئر ذي فوهتين اشرأبتا لمشاهدة الدنيا الواسعة فوق البئر**» - الرواية ص 156.

يتضح ميل الكاتب إلى استحضار ملفوظات تتخذ سمة الغرابة مما يبرز دينامية اشتغال العتاقة اللغوية؛ ويتعمق هذا الميل في النص في شكل حضور أوزان ذات صيغ أسلوبية نمطية تعتمد التناغم والتجانس الصوتي ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «**اسمعهم ضجة أزيزاً أو قصفاً، ويلاً أو نشيداً أو «مارشاً» موسيقياً، فيعينوا لك حربها وعام وقوعها بالضبط**» - الرواية ص 21.
- «**في ليلة اكتمل بدرها وصفا جوها**» - الرواية ص 160.
- «**يقتحم غرفتي بلا شور ولا دستور**» - الرواية ص 199.

- «**على الرغم من تثاقل همتي وبراح ثقتي في قدرتي على...**» - الرواية ص 167.

تزداد دافعية الانتقال نحو تعميق مظاهر صنعة «الشكل» من خلال الاعتماد على التكرار و«الاشتقاق» كحوافز وشكل من أشكال الوعي اللغوي المؤسلب يحضر في الكتابة الروائية، ضامناً بذلك التموج اللغوي المناسب للخطاب الروائي ومن أمثلة ذلك قوله:

- «**لم أفاجأ حين فاجأني ظله الباهت**» - الرواية ص 26.
- «**وتقولوا عليهم بأقاويل شتى**» - الرواية ص 32.
- «**ينقره العواد بريشته نقراً مردداً**» - الرواية ص 35.
- «**دهمته الخيالات نفسها التي كانت دهمتنا**» - الرواية ص 52.
- «**يحوقل المحوقلون وأما حوقلتنا فبارتخاء**» - الرواية ص 187.
- «**يولدون عطاشى ويموتون عطشى**» - الرواية ص 51.
- «**فنجده أو لا نجده ونلقاه ويلقاه ويلقانا أو نلقاه ولا يلقانا**» - الرواية ص 65.
- «**وهل من إيغال أشد غولاً من إيغال طفل وحيد في براري المسكونة؟**» - الرواية ص 109.
- «**هذا يهزبر على ذاك وذاك يهزبر على هذا وكلاهما يهزبر علينا، وقانا الله شر الهزبرة والغطبرة وكل همرة لمزة**» - الرواية ص 29.

إن من شأن هذه المقاطع التي تذكرنا بأسلوب المقامات، أن تساهم في إعادة صنع اللغة وتحويلها عبر حوارية أسلوبية، تميل إلى استدراج نبرات جديدة بحثاً عن التفرد والابتكار. ولا شك أن «إميل حبيبي» يراهن عليهما من خلال صوغه الأسلوبي للغات.

تأسيساً على ذلك نستطيع الاهتداء في صلب النص الروائي إلى عدة تمظهرات نصية تحققت من خلالها أسلبة اللغات عبر العودة إلى قالب اللغة التراثية وأسلبتها باروديا كمظهر من مظاهر الصنعة الأسلوبية؛ والتي تمنح - من منظور باختين -، للوعي اللساني الحسن الخاص به في توضيح اللغة كما تحقق كذلك الحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي[11]، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «**كنت أحدث الركب وأنفخ في نار القرى وأشد في ساعة الولد وولد الولد. فلما اشتد ساعده رماني**» - الرواية ص 140.
- «**فإذا تغير وجه البحر أصبح طارقاً بن زياد: البحر من أمامه والعدو من ورائه وليس له - والله - إلا الصدق والصبر - إلى يومنا هذا**» - الرواية ص 44.
- «**وكان الله وفقني بصيد وفير من هذا السمك الصغير**» - الرواية ص 35.
- «**وكانوا يتعاونون على البر والتقوى في هذا المضمار، لا فضل لصياد عربي على صياد مغربي إلا بالطعم**» - الرواية ص 41.
- «**تهبط على رؤوس الذكور الكبار منا وسلوى**» - الرواية ص 144.
- «**وكل من أعطى سراياه فما أهملها وحبسها بل أعتقها وما بدل عنها تبديلاً؟**» - الرواية ص 210.
- «**لا فرق بين مسلم أو درزي أو مسيحي إلا في الأصالة الشفا عمرية**» - الرواية ص 153.

إن من شأن هذه النماذج أن تضعنا إزاء حالة تحويل للأقوال والملفوظات، من سياقها الأصلي، إلى سياق آخر تبرز فيه القوة المؤسلبة للمؤلف: من خلال استعارته للحديث النبوي، وبعض مقومات الأسلوب

القرآني؛ ومحاكاتهما بطريقة بارودية، وذلك من أجل أن يتمكن خطاب المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصي قصدي يتغيى خلاله المؤلف - باعتباره منظماً للأصوات والحكايات داخل الرواية - ردم الحدود بين الخطابات المتباعدة زمنياً، والتعبير عن حمولة رؤيوية عبر تكثيف الرمزية والإيحاء وتجاوز التوظيف الشكلي للغة؛ وقد أدرك ذلك «إميل حبيبي» من خلال إلحاحه على التوغل (الإيغال) في صلب اللغة المعتقة ذات الإيحاءات القرآنية (الدينية)؛ ليحقق بذلك تموجاً أسلوبياً للغة الرواية.

هـ - الأجناس المتخللة: الشعر نموذجاً:

يعتبر التناص أحد الإمكانيات المتاحة للخطاب الروائي لتقويض مبدأ أحادية اللغة الروائية، وهكذا نجد أنفسنا ونحن نقرأ رواية «سرايا بنت الغول» إزاء تنويعات أسلوبية مدهشة في النص تحيل على أجناس تعبيرية تمت أسلبة مكوناتها التلفظية من مثل:

أ - «**فلما اشتد العنت عليهم وآذنت بينها حوياء هربوا من رماد حيفا**» - الرواية ص 29.

ب - «**أوقف سيارته في نهاية الشارع الذي كنا نسميه «شارع العشاق» ولأمر سموه من بعدنا باسم «شديروت هتسفي» أي «جادة الظبي» وقد أقفر من أهله الظباء**» - الرواية ص 107.

تتآكل من خلال هذه الملفوظات، السلطة النصية للموروث الشعري عند إميل حبيبي كتقنية كتابية؛ يراهن من خلالها على التنويع الشكلي للكتابة الروائية؛ من حيث انتساب النموذج - أ - في بعض مكوناته النصية إلى معلقة جاهلية للحارث بن حلزة والتي يقول مطلعها:

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

بينما يحيل النموذج الثاني - ب - على معلقة عبيد بن الأبرص التي يقول فيها:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

إن من شأن هذه العناصر أن تخلع على لغة النص الروائي طابع التجريب الشكلي والوظيفي ضداً على المعيارية ورتابة إيقاع اللغة، لتؤشر من منظور باختين على تفاعل اللغات وإضاءة بعضها البعض[14]. وهكذا تتمظهر التعددية اللغوية من خلال اشتمالها على أجناس تعبيرية تتخلل الرواية وتنصهر مع السرد والوصف والحوار لتكون بمثابة خلفية نصية تضيء وتستضيء بالتبادل مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة. فضلاً عن ذلك، ينفتح نص «سرايا بنت الغول» على نبرات أسلوبية ساخرة تدعم باروديا الخطاب الأدبية في الرواية خصوصاً إذا علمنا أن «إميل حبيبي» يعد من أبرز الروائيين العرب الذين برعوا في هذه التقنية.

تتمظهر هذه الباروديا في شكل خطابات هزلية تدعم اشتغال دينامية التناص ولتحرك الطيمات، ولتبرز التناقضات الفردية والاجتماعية؛ في أفق تعميق الوعي بالذات والآخر، في ظل تلاقح الأوتوبيوغرافي والروائي داخل نص «سرايا بنت الغول». من هذا المنطلق يمكن اعتبار الباروديا خطاباً مسعفاً للمؤلف، مرتبطاً بمقصديته في تكريس وإنجاز نصي لجملة نوايا فنية ودلالية معينة؛ يراهن عليها (أي المؤلف) اعتماداً على استراتيجية التحويل الدلالي (جنيت)؛ التي أسعفت الكاتب في إبراز حدة النصوص، خصوصاً عندما نعلم أن صوت المؤلف يحتل فيها أغلب المواقع الاستراتيجية إن لم تكن كلها.

يراهن نص «سرايا بنت الغول» على نموذج السيرة الذاتية، لتحقيق التطابق وبلورة محكي استرجاعي تبرز فيه الباروديا كطريقة محض لعبية من جهة لتشقيق السرد وتفكيكه من منظور اعتبارها رهناً شكلياً يتغيى

التشويش على أفق التلقي. ومن جهة أخرى تبرز كقيمة دلالية تراهن على أبعاد ودلالات مرتبطة بالوعي السياسي (والإيديولوجي) لخالقها. ونسوق للدلالة على ذلك الأمثلة التالية:

أ - **«بل لم نطلب منهم، جزاء أو شكوراً، سوى أن يعتبرونا من آكلي اللحم المشوي لا من اللحوم التي تصلح للشواء»** - الرواية ص 141.

ب - **«فلما أبعدوا البحر عنهم، ثم ألقت بهم الكارثة في القاع حتى لا وقت لديهم سوى حبس أنفاسهم - قلت: «هل يهوى الغريق صيد السمك؟» حسبوا مشي الواحد منهم على قدميه الاثنين معجزة أشد إعجازاً لأبناء عمومتهم من مشي المسيح على سطح البحيرة»** - الرواية ص 28.

ج - **«وكان في زمني درباً ترابياً مستقيماً تحف به أشجار الصنوبر من جانبيه في تناسق خص به الخالق سبحانه وتعالى دروب الفردوس، فجاء شعبه المختار ورد هذه الأمانة إليه عز وجل كاملة غير منقوصة، فلا تحف به الآن سوى السيارات الخصوصية واقفة على الجانبين الواحدة في قفا الأخرى لا تتحرك كأنها مجتمعة في مقبرة أفيال تنتظر ساعة الحشر»** - الرواية ص 107.

ح - **«يحيط بها المفتشون والمفتشات من كل حدب وصوب، ويحملها عدد منهم إلى غرفة التفتيش مرة ثانية وهي مستلقية على العرض هذه المرة، وكانت وجوههم متعددة الأشكال كأنهم ملائكة الكاروبيم تحلقوا حول النقالة وحملوها إلى غرفة التفتيش - شبه أسد وشبه عجل وشبه نسر وشبه عنز وشبه بقرة وشبه ثور وشبه بغل وشبه حمار وشبه حمارة وشبه طاووس وشبه ناقة وشبه جاموس وشبه جاموسة وشبه سيد إشطة وشبه ست إشطة ولكنني لم أر بين وجوههم وجهاً شبه إنسان»** - الرواية ص 137.

د - **«وكنا ندخل في أزقة عكا القديمة وأطلال يافا واللد والرملة وحيفا التحتا، في تلك الأيام فلا نجد حولنا سوى المكسوحين والعرجان والعوران من مواليد أواخر القرن التاسع عشر، فنزهوا بشبوبيتنا الشواذ ونصحفها عجيبة من عجائب الرحمن أنزلها على هذه البقية من شعبنا مادمنا أحياء لا ننام ولا نخلي غيرنا ينام، فلما تقادم الزمن علينا صرنا «انتيقا» وبعضنا أصبح «مايسترو» على تلك الموسيقى»** - الرواية ص 196-197.

هـ - **«فلما اشتد العنت عليهم وآذنت بينها حوباء، هربوا من رماد حيفا وسكنها إلى السكن في مدينة الناصرة - بلد المسيح وعرائش البطيخ، وينطق به أولاد عمنا، معاندة، على أنه «البطيخ» وإذا قلنا «حاء» قالوا خاء وإن قلنا خاء قالوا حاء - ولولا الجد، وجد الجد، لأقنعوا أوروبا بأنه ما من سبب للخلاف بيننا سوى هذه الحرب الضروس بين الحاء والخاء»** - الرواية ص 29.

إن من شأن النماذج أن تضعنا إزاء سخرية لاذعة وحاذقة في الآن نفسه تبرز الضعف والعجز الفلسطيني أمام جبروت الآخر الرسرائيلي الذي فقد إنسيته في النموذج (ج - ح) وغير معالم المكان في النموذج (ج)، أمام خواء لا جدوائية الصراع بين الفلسطينيين أنفسهم في النموذج (د)، فاصطناع المفارقات في المواقف والألفاظ رهان النص ينغمر المؤلف في لجته.

تحضر في رواية «سرايا بنت الغول» خطابات أدبية توزعت بين عدة أجناس تعبيرية: شعر، فلسفة، سينما... إلخ إما متلفظاً بها من طرف الشخصيات، أو مسرودة عنها، وكأننا أمام ملفوظات تنتمي إلى سجلات كتابية مختلفة ومتنافرة تتخلل النص، وكأنها متفقة على تدمير روائيته، ومن ثم تثوير الشكل الروائي المعياري، مما تبرز معه أهمية التعدد اللغوي

في إبراز ملامح النص الروائي؛ وتشخيص متخيله. وفي هذا السياق، تبرز خصوصية الخطاب الروائي في نص «سرايا بنت الغول» من خلال مزجه بين الحقيقي والمتخيل والواقعي عبر التناص الذي يتحقق مضمونه من خلال الاستيعاب والتضمين لخطابات أخرى يتفاعل معها النص الأصلي نصياً. ومن ثمة، يغدو الخطاب الروائي الساحة المفضلة للالتقاء بين أصوات ولغات ومنظورات متباينة من شأنها أن تخلع على النص (الملفوظ) الروائي صفة التهجين كإحدى أبرز معالم الخطاب الروائي الجديد وهو يستثمر إدخال حبكات موازية للحبكة الرئيسة في العمل الروائي، من خلال استخدام الرواسم Les clichés، والتعليق على المشهد، والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات.



خاتمة:

لنا اليقين بوجود «كفاءة تناصية» Compétence textuelle لدى إميل حبيبي، قل نظيرها في العالم العربي، روائي رسم أدق الذبذبات العميقة للإنسان الفلسطيني وهو يصارع البقاء على أرضه السليبة، دون التفريط في المكونات الجمالية لخطابه السردي، وهو يتناص مع عدة أجناس أدبية بوصفها أجناساً متخللة Genre intercalaires تحملها لغة الرواية، لتكسر نوايا الكاتب، وتخرق أحادية الملفوظ، وصوته المونولوجي، ولتعطي القيمة الرمزية لحضور مختلف اللغات الاجتماعية والمحكية صوناً منها للذاكرة الجماعية الشعبية، بأمثالها ومردداتها الخرافية. لتضعنا بالتالي أمام مجموعة من التحولات أبرزها اختراق كتلة اللغة الأحادية المتخشبة إنه تشخيص يبرز قوله ميخائيل باختين بأن: «الرواية توسيع للأفق اللساني وتعميق له، إنها تنقي وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية»[15] وهكذا يأتي التعدد اللغوي في

رواية «سرايا بنت الغول» محدداً نوعياً لشعرية كتابية ألفت المفارقات الساخرة بين الخطابات، وتمرست بها جمالياً. هكذا يلعب التعدد اللغوي دوراً رئيساً في إبراز الطيمات وكشف ملامح الشخصيات ورؤياتها عبر الملفوظات والكلمات وحمولاتها ورسم الفضاءات والأزمنة، عن طريق إقامة حوار من اللغات المتناصة لاستثارة خيال القارئ، وحثه على استكمال على ما استعصي على منظم الاستطرادات وراسم الفضاءات والعلامات[16].



الهوامش

1) إميل حبيبي: «سرايا بنت الغول» رياض الريس للكتاب والنشر، الطبعة الأولى، لندن، قبرص 1992.

2) ظهر هذا المصطلح لأول مرة على يد جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لجماعة Tel Quel وهو يعني حضور فعلي لنص ما في نص آخر، أو عملية تحويل وانتقال عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى، أو تكرار لوحدة في خطاب في آخر (Antoie Compagnon).

3) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد منشورات الرابطة ط 1 - 1996 ص 30.

4) يستحضر فيه التعدد اللغوي المولد لتخييل يتجاوز الواقعية المتوهمة ليعوضها بالبناء المركب المطبوع بالتعدد والتداخل والتهجين والتشخيص البارودي. لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص خارجة النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات، ومن ذاكرة النسيان ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤيات والمواقع. وعن الطابع الحواري لمجموع النص. نقلاً عن محمد برادة، المرجع السابق ص 36-37.

5) المرجع السابق ص 30.

6) هي غالباً ما تقوم به القراءات السياسوية للخطاب الروائي عند إميل حبيبي، وللإشارة فيها قراءة مخلة مجحفة في حق «إميل حبيبي» يبقى أفقها ضيق بضيق أفق قرائها.

7) ميخايل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع ط 2، الرباط 1987، ص 43.

8) نفسه ص 43.

9) يندرج هذا التصور الباختيني في إطار إصباغ الطابع الكرنفالي على الأدب La carnavalisation الذي يقتضي بث عنصر الألفة كمقولة خاصة بالإدراك الكرنفالي للعالم الذي يهدف إلي التنفيس من رغائب مكبوتة، وذلك من أجل تحرير المخيلة عبر مخزون الذاكرة المقموعة.

Mikhail Bakhtine: Poétique de DostoÏvski: seuil Paris 1970 p 169. Ibid p 169-170.

10) صلاح فضل: واقعية مخزون الأسطورة وذاكرة المكان إميل حبيبي مجلة كتابات معاصرة المجلد الرابع العدد 14، 1996 ص 17.

11) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المرجع السابق ص 81-111.

12) أبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل بيروت ص 216.

13) عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب العربي الجاهلي، الجزء الأول، دار النشر المغربية الدار البيضاء (Les Editions Maghrébines) 1986 ص 72.

14) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي المرجع السابق ص 148.

15) نفسه ص 113.

16) يقول محمد برادة بخصوص العلاقة بين ممارسة التعدد اللغوي وتغيير المتخيل: «أعتقد أن التعدد اللغوي تدقيقاً ساعد على الاقتراب أكثر من مكونات هذا المتخيل (المتخيل الاجتماعي المتحول) وتمظهراته لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابكات في مقولات «موضوعية» واضحة بل تشخص الظاهرات والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتمظهراتها السيميائية والإيديولوجية، وبطرائق تخييلية تتيح لها التخفي والتنكر للإفلات من سطوة الرقابة». انظر محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد المرجع السابق ص 51-52.

* * *

النص الأدبي فضاء للحوار



إبراهيم صحراوي

1. الحوار لغة - كما نقرأ في المعاجم العربية - هو مراجعة الكلام، ويتحاورون بمعنى يتراجعون الكلام[1]. وهو مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة. لذا فهو في أبسط تعاريفه وأكثرها عمومية «تبادل لكلام (حديث) بين طرفين (متحدثين) أو عدة أطراف (متحدثين)». مهمته هي عرض أفكار ورؤى الأطراف المتبادلة للحديث (أو المتراجعة للكلام) قصد الإقناع أو التأثير عن طريق مقابلتها بعضها ببعض، مع كل ما تستلزمه المقابلة من موازنة أو مقارنة وما يترتب عنهما.

من هنا نلاحظ أن الخاصية الأولى للحوار هي ضرورة تعدد الأطراف المشاركة فيه، لأن التعدد يعني ضمنياً قبول الآخر والاستعداد للتعايش معه والتنازل عن بعض الذاتيات إذا استلزم الأمر ذلك فيما يتعلق بطبيعة الحال بكيفية النظر إلى هذا الأمر أو ذاك واعتبار هذه القضية أو تلك وبناء هذا الرأي أو ذاك.. والحوار بهذا المنطق يصبح «مواجهة بين الطروحات المختلفة إلى حد التعارض»[2] قصد التقليل من الاختلاف بين هذه الطروحات إلى الحد الذي يسمح بتجاورها وتعايشها. يؤدي بنا هذا إلى ملاحظة صحة الرأي القائل بأن «الحوار يكون مطلوباً ومرغوباً فيه إلى حد كبير كلما كان الطرف الآخر مختلفاً أو بعيداً»[3]. الاختلاف أو البعد إذاً (أو هما معاً) هما مبررات الحوار. وأساسه هو التعرف على الآخر واكتشافه والاستعداد للتنازل المتبادل متى كان ذلك ضرورياً انتهاء إلى الاعتراف به، بحكم الهدف المرجو الذي هو التقريب بين المتحاورين مما يجعله «ضداً للعنف بامتياز»[4].

إن الحور في جوهره نقاش تنبني عبره آراء جديدة ومواقف هي مزيج من آراء المتحاورين الأصلية ومواقفهم. يتكون هذا المزيج تدريجياً ويتشكل لما يأخذ من الأصول ما يلائم الجميع ولا يتناقض مع مكونات أي منهم عبر التأقلم المتبادل مع رؤية الآخر والتنازل من مختلف الأطراف قدر المستطاع عن كل ما من شأنه ألا يعيد إلى التنافر والتعارض، وإن لم يكن التنازل فعلى الأقل تلطيف الموقف والتخفيف من غلوائه. من هنا نلاحظ أن الحوار يستند ضرورة إلى خلفية مرجعية هي في الغالب الأعم المرجعية الحضارية بمختلف دوائرها عرقياً، ثقافياً، دينياً، (مذهبياً، داخل الديانة الواحدة) لغوياً وجهوياً، والانعكاسات الآنية لهذه المرجعية في مجالات السياسة والاقتصاد والإعلام والقدرة العسكرية بطبيعة الحال. وهو بهذا المعنى «بحث مشترك عن وضع ما» يكون هذا الوضع مشتركاً أيضاً «وتفاوضياً» بحكم اشتراك المتحاورين وإسهامهم في صنعه وضامناً للتعايش بما أنه تفاعل لعوامل مختلفة وانصهار لمكونات متعددة هي عوامل ومكونات الأطراف المتحاورة. لكن، لصمود هذا الوضع وحصوله على المتانة والاستقرار بقبول الكل له والتزامهم به، ينبغي ألا يشعر أي منهم بالغبن أو بأنه الحلقة الأضعف في الوضع الجديد، بمعنى زلا يشعر بأن هذا الوضع فرض عليه على نحو ما. بعبارة أخرى ينبغي أن يوفر الوضع المشترك نوعاً من المساواة - أو ما يمكن أن يبدو كذلك - بين أطراف الوضع. هنا أيضاً ينبغي التنبيه إلى أن هذه المساواة سوف لن تكون مساواة مطلقة بل ستكون نسبية، بمعنى أن الأطراف لن تكون مساوية بعضها لبعض بل ستكون مساوية لأحجامها الحقيقية في التركيبة ووزنا، سواء أكان مرد الحجم عددياً أم/ واقتصادياً أم/ وسياسياً أم/ وإعلامياً أم عسكرياً أم/ وأي شيء آخر يؤخذ بعين الاعتبار من الأطراف الأخرى، ولنا في التجمعات الإقليمية هنا وهناك مثال واضح عن هذا الأمر. استقرار الوضع إذاً مرهون بمدى قبوله من كل طرف واحترام كل طرف

للآخرين من المساهمين في صنعه، وإن كان القبول والاحترام في حقيقة الحال ليسا للوضع في حد ذاته بل هو لمدى ما يوفره لأي من أطرافه في علاقاته مع الآخر، أي الرضا بشكل العلاقة مع هذا الآخر وبالمكانة ضمن هذا الوضع. القبول والرضا إذاً هما نوع من الإلزام للأطراف المتوصِّلة إلى الوضع المشترك. يمكن اعتبار نتائج الحوار (ومنه حوار الحضارات والأديان والثقافات - إن وُجد هذا الحوار حقاً -) ضامناً لوضع مشترك يجد فيه كل طرف حد أدنى من الراحة والاستقرار والطمأنينة. وضع يتجاوز الصدوع التي أوجبته مهما كانت طبيعة هذه الصدوع برأبها ولو مؤقتاً إما داخل الدائرة الحضارية الواحدة أي فيما بين مكوناتها أم بتجاوزها إلى دوائر أخرى متعددة[5]. يستمر الوضع طالما استمر هذا الشعور. من هنا إذن تتبين ضرورة أن يتجاوز الحوار مجرد تراجع الكلام، وإلا غدا هذا التراجع جدلاً عقيماً وسفسطة لا معنى لها.

وانتفاء «التعدد» الخاصية/ الشرط ينفي عن هذا الحديث صفة الحوار ويسقطها.

2 - النص الأدبي هو أداة طريقة يوصف بها كاتبه رأيه أو أفكاره للآخرين، ولما أنه «فن من فنون القول» يفترض هو أيضاً متلقياً بما أنه صادر عن جهة معلومة ومشار إليها بوضوح هي المؤلِّف. اقتضاء المتلقي يشي بتحقق شرط تعدد الأطراف.. لكن هل يُكسب هذا الشرط الأدب صفة الحوار وينفي عنه بصفته خطاباً أحادية الجانب؟

النص الأدبي شكل من أشكال التواصل يتم عبر أداة واضحة ومعلومة هي اللغة. يقودنا هذا إلى استنتاج أول مفاده أن التواصل في هذه الحالة لن يتم إلا إذا وصل هذا النص إلي القارئ/ المتلقي باللغة التي يفهمها. يعني هذا - مع الاستثناءات الممكنة وبغض النظر عن الترجمة - أن الكاتب والقارئ ينتميان كليهما - مبدئياً وفي الغالب الأعم - إلى

دائرة لغوية واحدة وبالتالي اشتراكهما كلياً أو جزئياً في الانتماء إلى فضاء ثقافي أو حضاري واحد مما يعني أن الهموم الوجودية الكبرى المشتركة بينهما مستمدة من مرجعية واحدة. هنا ينطرح سؤال هو: هل يعتبر القارئ/ المتلقي للنص الأدبي في لغته الأصل - مع الاستثناءات الممكنة والمحتملة - «آخر ثقافياً وحضارياً» بالنسبة للكاتب؟ بعنى هل ينتمي كل منهما والحال هذه إلى «ذات ثقافية حضارية» واحدة أم إلى ذوات متعددة؟ إذا قلنا بأنهما ينتميان إلى ذات حضارية واحدة - وهو الحال، أو ظاهرياً على الأقل فيما يتعلق بعالم (عوالم) الأدب العربي - فالحوار يصبح في هذه الحالة مناجاة ورجع صدى ويفقد أهم خصائصه: التعدد.. فينتفي في الأدب.

التعددية إذاً تستلزم «الآخر» مقابل «أنا». لأنه لا وجود لـ«الأنا» إلا بـ «الآخر»، ينبني على هذا التبادل، تبادل الأفكار والرؤى، أي «لانهائية القول» قبل الوصول إلى الوضع المشترك، مما يعني استمرارية زمنية تمتد فيما بين بداية القول المتبادل (أو تراجع الكلام بتعبير ابن منظور) ووصوله إلى الصيغة المثلى في نظر الطرفين مما يحسن حسبهما التوقف عندها. استمرارية القول هي آنية الحوار التي تستدعيها التعددية. إذاً هل يتحقق التبادل والبحث المستمر المشترك عن وضعية مشتركة في النص الأدبي؟ الجواب هنا لا يمكن أن يكون إلا بالنفي، لأن النص الأدبي نص أحادي صادر عن شخص واحد ووحيد معين ومعلوم هو الكاتب. يصبح تاماً ونهائياً شكلاً ومضموناً متى طبع وصدر في كتاب ووزع وتداوله القراء. فالرأي أو الموقف أو الوضع المعبر عنه فيه، رأي أو موقف أو وضع نهائي في حدود ذلك النص. وهو خاص بالأديب نابع من مقاصده وخياراته حتى وإن كانت هذه المقاصد والخيارات ليست خاصة به وحده - وهي كذلك في حالات كثيرة. لأنها نتيجة لتكوين ونشأة ووضع

اجتماعي فكري معين. وهو من صنعه هو دونما مشاركة من أحد، حتى وإن كان «الأدب يتحدث نيابة عن» حسب الموقف الماركسي[6]. هنا إذن تكمن أحادية الجانب في النص الأدبي: الصياغة الشخصية للموقف والرؤية بما تتضمنه من تصرف وتكييف مقصود أو غير مقصود، في الشكل أو في المضمون للمواقف والرؤى الجمعية. النص الأدبي إذن يصل إلي الطرف الثاني جاهزاً. ناجزاً. تماً. لا دخل للطرف الثاني في صنعه. ومنه تبدو مشروعية التساؤل عن مكمن الحوار في النص الأدبي، فأين الحوار في أغراض الشعر العربي: الفخر والمديح والهجاء والرثاء مثلاً؟ أين هو في الذاتية المفرطة للقصيدة العربية بأشكالها وتنويعاتها المختلفة خصوصاً في الحقب الحديثة والمعاصرة؟ من هنا يمكن القول بأن التلقي لا يصنع التعدد لأنه تال لصناعة النص وليس متزامناً معه. أحادية الجانب هذه هي المسؤولة عما تحدثه بعض النصوص الأدبية من أثر وما تثيره من جدل. وغني عن القول إذاً أن الأحادية نفي للحوار.

3. الحوار هو إجراء فني يلجأ إليه الأدباء لبناء نصوصهم وتنظيم مقولاتهم وعرض آرائهم، نجده في النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها بنسب متفاوتة.. وقبل ذلك كان لفلاسفة اليونان السبق في استغلاله على هذا النحو شفوياً (سقراط) أو كتابياً (أفلاطون) لعرض أفكارهم وشرح رؤاهم في مختلف القضايا التي تناولوها، فأصبح بذلك نوعاً أدبياً قائماً بذاته.

يرتبط الحوار في النص الأدبي القصصي منه على وجه الخصوص، بجوانب عدة من جوانب الصياغة والإنشاء الذي تتحدد كيفياته وتنتظم بقواعد «الأدبية»[7] وشروطها لدى كل زمة وداخل كل ثقافة وفي كل عصر أيضاً، لاتسامها بالسيرورة والتحول. من ذلك سرعة السرد[8]، لما ينزع المؤلف إلى تشكيل (وبالأحرى إعادة تشكيل) مشهد يعطي للقارئ

انطباعاً بأن الأحداث مروية بأمانة أو على الأقل كما وضعت أصلاً. ومنه صيغ القول بما أنه إعادة إنتاج للأقوال والملفوظات المنسوبة إلى هذه الشخصية أو تلك فهو أداة لتنظيم صيغة القول في النص من حيث مقدار المعلومات المصرح بها فيه، فيغدو بذلك «تفاصيل ضافية وكافية»[9].
ومن حيث وجهات النظر المعروضة بها القضايا المناقشة في النص تبعاً لعلاقات الراوي والمؤلف بمروياته والمسافة التي تفصله عنه سواء أتعلق الأمر بحضوره في النص باعتباره إحدى شخصيات الحدث المروي وغيابه عنه، أم تعلق بكونه محللاً للأحداث من الداخل أو من الخارج. إلى ما هنالك مما يعلق بصيغ تنظيم القول وكيفياته – في النص الأدبي وبالتالي بالوظائف المفترضة للحوار والمتوخاة منه.

فهل تمكننا هذه التقنيات من اعتبار النص الأدبي مقوماً من مقومات الحوار في مجتمع من المجتمعات أو جزءاً منه؟

الجواب سيكون بالنفي مرة أخرى. لأن ما ذكرناه من صيغ تنظيم القول إنما هو أثر أسلوبي (بالمفهوم العام لمصطلح الأسلوب مما يتجاوز مجرد التعامل مع اللغة وكيفية استعماله) خاص بالأثر الأدبي، إجراء داخلي تنتهي فاعليته بانتهاء بناء الأثر، وهو خاص أيضاً بالفلسفة الجمالية والفنية للكاتب مع كل ما تتضمنه هذه الفلسفة وتحيل إليه. بمعنى أنه إجراء تنظيمي من مستلزمات «الأدبية» يلجأ إليه منشئ النص لبناء مقوله أو نصه، إجراء يوحي بالتعدد ظاهرياً، تعدد في الواحد. يوهم بالحوار ويوحي بما يشبهه، لكنه حوار وحيد الطرف. هو في النهاية عرض متعدد الأوجه لحقيقة واحدة أو لموقف واحد أو لرؤية واحدة. الحقيقة والموقف والرؤية صادرة كلها من صاحب النص. لذا لا يعدو الحوار باعتباره إجراء فنياً في النص الأدبي كونه تنويعاً لصور وأشكال وزوايا الموقف دون أ يكون تنويعاً للموقف ذاته. تنويعاً يهدف إلى إقناع المتلقي

والتأثير عليه فيكون بذلك شكلاً من أشكال المحاجة وغيرها مما يدخل في حكمها من طرق وفنيات الكلام والتواصل، مما تهتم التداولية بدراسته وتوضيحه. لكنها مرة أخرى محاجة لا تتجاوز أسوار النص الأدبي. المتحكم فيها هو الكاتب/ الفرد.

وقد يكون من قبيل المفارقة أن تكون «الأدبية» - أي شروط إنتاج النص الأدبي وقوانينه - «وضعاً مشتركاً» بما أنها رأي مشترك وجمعي تشكل عبر العصور في الحكم على النص واعتباره، معياراً للذوق حتى وإن لم يحقق الإجماع، بينما لا يكون النص في حد ذاته كذلك.

4. بناء على ما سبق إذاً ما هو حكم النقد الأدبي وبالتالي النص الأدبي النقدي - من حيث هو نص قام أساساً على نص آخر يستقي منه مشروعيته ومبررات وجوده؟ أحوار هو؟ وما موقع التأثيرات والتفاعلات التي يحدثها الص الأدبي سلباً أو إيجاباً، كالمعارك الأدبية وما يتصل بها من رفض وتخطيء وتحقير وتسفيه وتجريم و... تكفير؟

الحقيقة أن «نهائية» إنشاء النص الأدبي في الزمان، تجعل اعتبار مهمة النقد الأدبي «حواراً» أمراً صعباً. إذ تقف بها عند حدود معينة لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى تغيير بنية النص الأدبي في شكله ومضمونه مما يتيح إعادة كتابته. لأن إعادة الكتابة تعطي للنص شخصية أخرى وبالتالي تنتج نصاً آخر مختلفاً. وعليه لن يكون هذا الصنيع حواراً بأي شكل من الأشكال لا لشيء إلا لعدم قدرته بأي حال من الأحوال أيضاً على تمكين طرفي النص المؤلف والقارئ/ المتلقي/ الناقد من الاشتراك في إعادة صياغة النص وما يحمله من رؤى ومواقف لكونه واقعاً تأبد حالما روي وتناقله الناس أو طبع ووزع. وبهذا لم يبق فيه مجال للتعديل أو إعادة الصياغة بقدر ما أصبح مادة للنقاش والتقويم ومن ثم الحكم، سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء، عبر المناهج والآليات والوسائل

والميكانيزمات المختلفة التي تهتم بدراستها وتفصيلها ميادين النقد الأدبي ونظرية القراءة وفن التأويل. وربما يغلب على القراءات المختلفة سواء أتضمنت حكماً قيمياً أم لا في أحيان كثيرة طابع المواجهة أكثر مما يغلب عليها طابع الحوار. لذا نلاحظ أن النص النقدي الأدبي - العربي على الأقل - كان على مر التاريخ سجالياً أكثر منه حوارياً وتتضح أمثلة لذلك في الخصومات والوساطات بين الشعراء والأدباء والمتشيعين لهم من النقاد أو غير النقاد وفي المعارك والخلافات والاختلافات بين المدارس والاتجاهات والمذاهب.

قد يدل التلقي إذاً في كل مستوياته: العادي والناقد، على أن الطرف الثاني وهو المتلقي «فاعل» مثله مثل الفاعل الأصلي، كاتب النص ومنجزه. وهو ما قد يحقق لصاحبه صفة الفاعل المكتمل. لأنه يقف به عند حدود كونه مجرد مستهلك، تنتهي مهمته عند قراءة النص وإصدار رأي أو حكم قد لا يلزم الكاتب في شيء في حالات كثيرة ولا يغير بنية النص في كل الحالات. ويعود عدم اكتمال صفة الفاعل في المتلقي ناقداً كان أم عادياً إلى أن نتائج القراءة وآثارها على النص - وليس على صاحبه - تبقى فعلاً افتراضياً قد يكون له صدى في النصوص اللاحقة للمنشئ وقد لا يكون. بمعنى أن طرفي الممارسة الأدبية يتحققان في مستوى التواصل فاعلين بما أن كلاً منهما يتشكل إبيستيمياً بكونه حاملاً لمجموع ثقافي من المعارف وتمثيلات الحقيقة، وأخلاقياً بكونه منخرطاً في منظومة من القواعد والمقاييس الاجتماعية، ومؤثراً[10] بكونه يتحقق على صورة ما لشخصيته، لكنهما لا يتحققان فاعلين في مستوى الحوار، للأسباب السابق عرضها، سواء ما تعلق منها بعدم قدرة الطرف الثاني على تغيير صورة النص التي صدر بها. أم من جهة الآثار المحتملة - وما أكثرها في عالمنا العربي اليوم - مما يمكن أن يلحق بالمنشئ من اتهامات

متعددة الأشكال والأوجه في عقيدته وفي انتمائه وفي وطنيته وفي أخلاقه وفي علاقاته بالآخرين وما إلى ذلك، أي في ولائه لرموز المجتمع بكل مستوياتها. وبدهي أن انعدام الحوار في هذا المستوى بالذات غير مساعد البتة على انسجام أفراد المجتمع وتناغمهم. وكما يصدق هذا على آثار القراءة داخل الدائرة الحضارية الواحدة يصدق أيضاً على تلك العابرة للدائرة، كأن يسخر نص منتج في أدب أمة أو ثقافة ما من مكونات أمة أو ثقافة أخرى. والأمر هنا لا يتعلق بالأدب وحده بل يتعداه إلى فنون وطرق قول أخرى كثيرة كالسينما والمسرح مثلاً ووسائل الإعلام وما إلى ذلك.

5. نوع آخر من الحوار، وهو هذه المرة حوار عابر للنصوص يتمثل في التناص. عندما يتناول أديب أو كاتب قضية سبق أن تناولها آخرون قبله.. حوار غير آني..

قد يكون تقاطع النصوص هذا، مباشراً كان أم غير مباشر، أفقياً كان أم عمودياً، داخل الدائرة اللغوية الثقافية الحضارية الواحدة أم عابراً لها، عاملاً من عوامل الحوار إذا كانت الفكرة الأصل منطلقاً للإثراء عبر النقاش الهادئ المتزن القائم على الاعتراف والاحترام المتبادل، الذي لا يدعي التصحيح بقدر ما يدعي الإضافة. أما إذا كان النص الجديد رداً أو رداً مضاداً قائماً علي الرفض وما ينجز عنه، فما هو من الحوار في شيء بقدر ما هو جدل هدفه تعجيز الآخر والحكم بضعفه أو دونيته مما يجعله في النهاية نزاعاً ومعارك. وهو بهذا ضد صريح للحوار. ينطبق هذا الكلام أيضاً على الأشكال الأخرى الممكنة للآثار التي تحدثها النصوص على متلقيها مما يمكن إلحاقه بالتناص كالمعارضات والتغطيات والردود والتعقيبات والمتابعات وما إليها.

تبقى إشكالية أحادية النص ونهائيته قائمتان في كل حالات

وأشكال التناص، بما أن النص الجديد مرتبط باسم واحد محدد. وبما أنالآنية (والمواجهة) غير متحققتين عند إنشائه، وهو حال الأدب في كل أنواعه وحالاته ووضعياته.

أخيراً إذا حكمنا بانتفاء صفة الحوار عن النص الأدبي، فربما يكون مرد هذا الانتفاء إلى النخبوية التي تتسم بها الممارسة الأدبية بصفة عامة فيما يتعلق بمنشئ النص ومتلقيه. وقارئاً عادياً أم ناقداً) نسبة إلى العموم ممن لبسوا طرفاً فيها، والنخبوية المفترضة فيما بين المنشئ والمتلقي من غير النقاد. والنخبوية في حد ذاتها فكرة مسبقة عن الآخر، وموقف بدئي مضمر منه قد يؤثران على الحوار إن لم يلغياه.

كما قد يكون مرد الانتفاء أيضاً، إلى طبيعة الأدب نفسه، باعتباره تعبيراً عن رأي أو وجهة نظر فردية كانت أم جماعية. لذا كان عاكساً على مر العصور لتيارات الرأي والمذاهب والمواقف والاتجاهات في المجتمعات المختلفة ومنها المجتمعات العربية. فكان في كل حالاته لسان حال، ومرآة في حالات كثيرة لاختلافات المذاهب والرؤى وحاملاً لتناقضاتها، وبالتالي.. أداة للمواجهة والسجال (في حالات كثيرة أيضاً) وليس ساحة للحوار.

أما إذا جارينا الرأي القائل بحوارية الأدب كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين والنقاد والقرائيين (نسبة إلى نظرية القراءة)، فإننا سنكون مضطرين إلى ملاحظة أنه حوار على الغائب، قد نتج عنه آثار ما إلا أنها تبقى محدودة، لأنه حوار لا مواجهة فيه ولا آنية. يبقى «الوضع المشترك» فيه افتراضاً لفترات زمنية طويلة وقد لا يتحقق أصلاً خصوصاً في فترات بعينها وفي قضايا بعينها أيضاً. مع الإشارة إلى أننا خرجنا من دائرة الحوار الآثار المختلفة للقراءة وما ينتج عنها من نقائض الحوار خصوصاً إذا ما كانت من قبيل المواجهة وما يدخل في حكمها.

الهوامش

*) ألقيت هذه الورقة في المؤتمر العلمي الثامن لكلية الآداب بجامعة فيلادلفيا/ الأردن الذي انعقد أيام 28، 29، 30 جويلية 2003م.

1) انظر بهذا الصدد: لسان العرب لابن منظور. مادة حور. والمنجد في اللغة لـ لويس المعلوف مادة حور.

2) انظر بهذا الصدد مادة Dialouge في Encyclopedia Universalis.

3) المرجع السابق.

4) المرجع السابق.

5) انظر بهذا الصدد: في مديح الإمبريالية الثقافية، لـ دافيد روثكوف. الثقافة العالمية، العدد 85. الكويت 1987/11م.

6) هو (غراهام)، مقالة في النقد. ترجمة د/ محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق 1973م. ص 42.

7) انظر بهذا الصدد مادة Litterarité4، في: Sémiotique, Dictionnaire raisonné، لـ A J. Greimas وJ. Cortè، باريس 1979م.

وانظر أيضاً: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، لـ: توفيق الزيدي. منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

8) انظر بهذا الصدد: Figures III لـ: جيرار جونات. منشورات Seuil باريس 1972. الصفحات من 122 إلى 144.

9) المرجع السابق. الصفحات من 183 إلى 224.

10) انظر بهذا الصدد: «جورجن هابرماس: التواصل أساس الاجتماع» لـ: Yves Jeanneret، أستاذ علوم الإعلام والاتصال في جامعة ليل - 3/ فرنسا، في كتاب: Philosophie de notre temps، منشورات Ed. Sciences Humaines، فرنسا 2000م، الصفحات من 101 إلى 108

المراجع

1) ابن منظور (محمد)، **لسان العرب**.

2) **الحياة الثقافية**، عدد 85، الكويت 1997م.

3) هو (غراهام) **مقالة في النقد**، ترجمة/ محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. سورية/ دمشق 1973م.

4) Encyclopédia Universalis.

5) GENETTE (G). Figures III, Ed. du Seuil, Paris/ France 1979.

6) GREIMAS (A/J) et COURTES (J), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Ed. Hachette Université, Paris/ France 1979.

7) Philosophies do notre temps, 9collectif). Editions Sciences Humaines. France 2000.



* * *